С.А.Муртазина, В.В.Хамматова

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА XVII века

Учебное пособие

2013

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Содержит описание биографий и творчества ведущих художников XVII века. Рассмотрены также наиболее выдающиеся достижения в области архитектуры, скульптуры, а также интерьера и мебели данного периода. Включает обширный иллюстративный материал, отражающий стилевые особенности искусства эпохи барокко и классицизма.

- Муртазина С.А., Хамматова В.В.
  - ВВЕДЕНИЕ
  - ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА
  - ЖИВОПИСЬ ИТАЛИИ
  - ЖИВОПИСЬ ИСПАНИИ
  - ЖИВОПИСЬ ФЛАНДРИИ
  - ЖИВОПИСЬ НИДЕРЛАНДОВ
  - ЖИВОПИСЬ ФРАНЦИИ
  - АРХИТЕКТУРА XVII ВЕКА
  - СКУЛЬПТУРА XVII ВЕКА
  - ИНТЕРЬЕР И МЕБЕЛЬ XVII ВЕКА
  - ЗАКЛЮЧЕНИЕ
  - СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ
  - ПРИЛОЖЕНИЯ

Муртазина С.А., Хамматова В.В.
История искусства XVII века.
Учебное пособие

ВВЕДЕНИЕ

Семнадцатый век – одна из наиболее грандиозных эпох во всей истории искусства, и не случайно его называют иногда веком живописи. Именно в этот период были созданы многие непревзойденные шедевры европейской живописи – достаточно вспомнить полотна Рембрандта и Веласкеса, Хальса и Рубенса, Пуссена и Караваджо. Главное в этом небывалом расцвете искусства – немыслимое ранее расширение возможностей живописи, активное отношение художников к действительности, глубина их психологического проникновения во внутренний мир человека.

Одна из основных тем искусства XVII века – человек, становление его характера в борьбе, которая знала и высочайшие взлеты, и горечь поражения. В ней человек познавал свои силы и выявлял свои лучшие качества. Эта центральная проблема решалась в разных видах искусства, но, прежде всего – в литературе и живописи. В XVII веке огромное значение приобретает проблема художественного стиля. Если на предшествующих этапах развития искусства благодаря своей стабильности и отточенности на протяжении чрезвычайно длительного времени мог господствовать единообразный стиль, то теперь, в пределах одного столетия, зарождаются и сосуществуют сразу несколько различных стилистических направлений. Так, в рассматриваемый период одновременно возникли и параллельно развивались сразу два ведущих стиля эпохи – барокко и классицизм.

Тот факт, что в ряде европейских государств барокко получило большее распространение, чем классицизм, господствовавший главным образом во Франции, объясняется особенностями исторического развития этих стран. Больше того – необычайная широта охвата жизненных явлений, остававшихся до того за пределами искусства, а также многообразие новых художественных средств уже не позволяли выразить все художественное содержание эпохи в рамках только этих двух стилей. Впервые в истории возникают такие художественные явления, которые не могут быть отнесены ни к одному из двух главных стилистических направлений и которые образуют, как ее иногда называют, внестилевую линию.

В данной работе в краткой форме рассматриваются основные стилистические особенности живописи XVII века и творчество наиболее выдающихся художников того периода.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

Стиль барокко, возникший в начале XVII века, в отличие от классицизма не имел своей развернутой эстетической теории. До сих пор неясно даже точное значение этого слова, которое впервые стало употребляться в XVIII веке.

Формирование стиля барокко связано прежде всего с кризисом идеалов итальянского Ренессанса в середине XVI века и стремительно изменяющейся картиной мира на рубеже XVI-XVII веков. Это было время болезненных изменений мировоззрения, неожиданных поворотов человеческой мысли, великих географических и естественно-научных открытий.

Вместе с тем искусство стиля барокко выросло на формах классицизма эпохи Возрождения. Предыдущее столетие в Италии было в художественном отношении настолько выдающимся, гармоничным и плодотворным, что его идеи, несмотря на все последующие трагические коллизии, не могли исчезнуть бесследно, они еще долго продолжали оказывать огромное влияние на умы и сердца людей. Из Италии барокко стремительно распространилось в другие страны Европы, где в то время в ходе контрреформации католическая церковь вновь укрепила свои позиции. Причём в различных регионах его стилевые особенности проявлялись по-разному – в Англии, например, гораздо слабее, чем на «исторической родине», в Италии. Довольно своеобразное развитие барокко получило также во Фландрии, Испании, Германии.

Несмотря на то, что живопись этого периода нередко основывалась на сюжетах из Библии, было бы неверным считать это искусство сугубо религиозным, хотя зачастую именно церковь выступала в роли заказчика художественных произведений. Не говоря уже о том, что во многих случаях подобная тематика оставалась не более чем внешней оболочкой, потому что художники барокко и в этих жестко ограниченных рамках стремились воссоздать полнокровные жизненные образы, проникнутые демократическим духом перемен и отражавшие прогрессивные реалистические тенденции времени – достаточно вспомнить искусство Фландрии и отчасти даже Испании.

Барокко, тяготевшее к торжественному «большому стилю», в то же время отражало прогрессивные представления о сложности, многообразии, изменчивости мира. Последователи этого стиля воспринимали окружающую действительность как некое

космическое единство, могучую стихию, объединяющую небо и землю, богов и людей и находящуюся в непрестанном движении и изменении.

Барокко свойственны контрастность, напряженность, повышенная динамичность образов: все формы обычно находятся в бурном движении, человеческие эмоции всегда приподняты, а страсти подчас граничат с аффектом.

Одновременно это стиль отличает стремление к величию, пышности, совмещению реальности и иллюзии, некоторой театральности, а также к слиянию разных видов искусства (например, городские и дворцово-парковые ансамбли, архитектура, интерьер, мебель); одновременно прослеживается тенденция к автономии отдельных жанров. Классицизм как стилистическая система во многом представляет собой полную противоположность барокко.

В отличие от барокко, классицизм складывался медленнее и в XVII веке получил распространение лишь во Франции. Тем не менее его последователям удалось создать довольно стройную эстетическую теорию, хотя на практике они придерживались ее далеко не всегда.

Если стиль барокко нашел свое наиболее полное выражение в архитектуре, скульптуре и только потом уже – в живописи, то классицизм XVII века проявился в живописи в неменьшей степени, чем в других видах искусства. О том, какое значение придавалось в то время живописи, свидетельствует высказывание знаменитого французского художника Никола Пуссена, крупнейшего представителя не только стиля классицизма, но и его теории, который писал: «Живопись есть не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах».

Но главное отличие классицизма отличается от барокко –в отношении к миру и человеку, понимании того места, которое личность занимает в окружающей действительности. Основной пафос, сама суть классицизма – это рациональное начало, гармония, упорядоченность и возвышенность. Таков идеал искусства классицизма, в котором гражданственность, нравственный долг, благородство и героизм человека неизменно выступали на первый план.

Этому полностью соответствовали и средства художественного выражения классицистической живописи, которая отдавала предпочтение пластике и линейно-графическому началу.

Было бы неверно противопоставлять барокко и классицизм искусству так называемой внестилевой линии с точки зрения их

большей или меньшей прогрессивности, реалистичности и художественной значимости. Каждый из этих художественных стилей отразил различные, но в то же время наиболее характерные черты окружающей действительности и внес свой весомый вклад в мировую историю искусства.

И все же возникновение внестилевой линии явилось чем-то принципиально новым. Оно свидетельствовало о необычайном расширении возможностей искусства, о включении в сферу его влияния таких жизненных явлений, которые уже не могли быть отражены в рамках канонизированных форм художественного обобщения, каким, по существу, является всякая стилистическая система. К этой внестилевой линии могут быть отнесены самые разноплановые художники – от таких поистине знаковых фигур мирового масштаба, как Рембрандт и Веласкес, до «малых голландцев» или французских живописцев «крестьянского» жанра.

Можно назвать еще одну характерную особенность искусства XVII столетия, заметно отличавшую его от предшествующих эпох – одновременное развитие искусства сразу в нескольких странах, отсутствие национальной замкнутости, активизация, говоря современным языком, культурных контактов между представителями искусства разных стран и т.д.

В целом, хотя культуру и искусство XVII века с полным основанием можно назвать общеевропейскими, наиболее значительный вклад принадлежит пяти странам – Италии, Испании, Голландии, Фландрии и Франции. Поэтому в дальнейшем мы кратко остановимся на характеристике искусства и важнейших мастеров именно этих национальных школ.

ЖИВОПИСЬ ИТАЛИИ

В Италии, где в XVII веке окончательно восторжествовала католическая реакция, очень рано формируется, расцветает и становится господствующим направлением искусство барокко.

Для живописи этого времени были характерны эффектные декоративные композиции, парадные портреты, изображающие надменных вельмож и дам с горделивой осанкой, утопающих в роскошных одеяниях и драгоценностях.

Вместо линии предпочтение отдавалось живописному пятну, массе, светотеневым контрастам, с помощью которых создавалась форма. Барокко нарушало принципы деления пространства на планы, принципы прямой линейной перспективы для усиления глубинности, иллюзии ухода в бесконечность.

Зарождение живописи барокко в Италии связано с творчеством братьев Карраччи, основателей одной из первых художественных школ Италии – «Академии идущих по правильному пути» (1585), так называемой Болонской академии – мастерской, в которой начинающие мастера обучались по специальной программе.

Аннибале Карраччи (1560-1609) был самым талантливым из трех братьев Карраччи. В его творчестве четко прослеживаются принципы Болонской академии, ставившей своей главной задачей возрождение монументального искусства и традиций Ренессанса периода его расцвета, которые современниками Карраччи почитались как образец недосягаемого совершенства и некий художественный «абсолют». Поэтому Карраччи воспринимает шедевры своих великих предшественников скорее как источник, откуда можно черпать найденные титанами Возрождения эстетические решения, а не как отправной пункт для собственных творческих исканий. Пластически прекрасное, идеальное не является для него «высшей степенью» реального, а лишь обязательной художественной нормой, – искусство, таким образом, противопоставлено действительности, в которой мастер не находит нового основополагающего идеала. Отсюда условность и отвлеченность его образов и живописных решений.

В то же время искусство братьев Карраччи и болонского академизма оказалось как нельзя более пригодным для того, чтобы быть поставленным на службу официальной идеологии, недаром в высших (государственных и католических) сферах их творчество быстро получило признание.

Крупнейшее произведение Аннибале Карраччи в области монументальной живописи – роспись галереи палаццо Фарнезе в

Риме фресками, повествующими о жизни богов – на сюжеты из «Метаморфоз» древнеримского поэта Овидия (1597-1604, выполнена совместно с братом и помощниками).

Роспись состоит из отдельных панно, тяготеющих к центральной большой композиции, изображающей «Триумф Вакха и Ариадны», что вносит в живописный ансамбль элемент динамики. Обнаженные мужские фигуры, помещенные между этими панно, имитируют скульптуру, являясь в то же время действующими лицами росписей. Итогом стало впечатляющее масштабное произведение, эффектное внешне, но не объединенное какой-либо значимой идеей, без которой были немыслимы монументальные ансамбли Возрождения. В дальнейшем эти воплощенные Карраччи принципы – стремление к динамичности композиции, иллюзионистическим эффектам и самодовлеющей декоративности – будут характерны для всей монументальной живописи XVII века.

Мотивы, взятые в искусстве Ренессанса, Аннибале Карраччи хочет наполнить живым, современным содержанием. Он призывает изучать натуру, в ранний период творчества он даже обращается к жанровой живописи. Но, с точки зрения мастера, сама по себе натура слишком груба и несовершенна, поэтому на полотне она должна отобразиться уже преображенной, облагороженной в соответствии с нормами классического искусства. Поэтому конкретные жизненные мотивы могли существовать в композиции только на правах отдельного фрагмента, призванного оживить сцену. Так, например, в картине «Едок бобов» (1580-е) чувствуется ироническое отношение художника к происходящему: он подчеркивает духовную примитивность крестьянина, жадно поедающего бобы; изображения фигуры и предметов нарочито упрощены. В том же духе выдержаны и другие жанровые картины молодого живописца: «Лавка мясника», «Автопортрет с отцом», «Охота» (все – 1580-е) – прил., рис. 1.

Многие картины Аннибале Карраччи имеют религиозную тематику. Но холодное совершенство форм оставляет в них мало места проявлению чувств. Лишь в редких случаях художник создает произведения иного плана. Таково «Оплакивание Христа» (ок. 1605). В Библии повествуется, как святые почитательницы Христа явились на поклонение к его гробнице, но нашли ее опустевшей. От ангела, сидящего на краю саркофага, они узнали о его чудесном воскресении и были счастливы и потрясены этим чудом. Но образность и взволнованность древнего текста не находят у Карраччи особого отклика; он мог только противопоставить легкие, развевающиеся одежды ангела

массивности и статичности фигур женщин. Колорит картины тоже довольно зауряден, но в то же время отличается силой и интенсивностью.

Особую группу составляют его произведения на мифологические темы, в которых сказалось его увлечение мастерами венецианской школы. В этих картинах, прославляющих радость любви, красоту обнаженного женского тела, Аннибале проявляет себя как замечательный колорист, живой и поэтический художник.

Среди лучших произведений Аннибале Карраччи – его пейзажные работы. Карраччи и его ученики создали на основе традиций венецианского пейзажа XVI века тип так называемого классического, или героического, пейзажа. Природу художник также преображал в искусственно-возвышенном духе, но без внешнего пафоса. Его работы положили начало одному из наиболее плодотворных направлений в развитии пейзажной живописи этой эпохи («Бегство в Египет», ок. 1603), нашедшему затем свое продолжение и развитие в творчестве мастеров последующих поколений, в частности, у Пуссена.

Микеланджело Караваджо (1573-1610). Самым значительным итальянским живописцем этого периода был Микеланджело Караваджо, которого можно причислить к крупнейшим мастерам XVII века.

Имя художника происходит от названия городка в северной Италии, в котором он родился. С одиннадцати лет он уже работал подмастерьем одного из миланских живописцев, а в 1590 г. уехал в Рим, который к концу XVII века стал художественным центром всей Европы. Именно здесь Караваджо достиг наиболее значительных успехов и славы.

В отличие от большинства своих современников, воспринимавших лишь более или менее привычный набор эстетических ценностей, Караваджо сумел отказаться от традиций прошлого и создать собственный, глубоко индивидуальный стиль. Отчасти это стало результатом его негативной реакции на художественные штампы того времени.

Никогда не принадлежавший к определенной художественной школе, он уже в ранних своих произведениях противопоставил индивидуальную выразительность модели, простые бытовые мотивы идеализации образов и аллегорическому истолкованию сюжета, свойственным искусству маньеризма и академизма («Маленький больной Вакх», «Юноша с корзиной фруктов», обе – 1593).

Хотя на первый взгляд может показаться, что он отошел от художественных канонов эпохи Возрождения, более того –

ниспровергал их, в действительности пафос его реалистического искусства явился их внутренним продолжением, заложившим основы реализма XVII столетия. Об этом со всей определенностью свидетельствуют его собственные высказывания. «Каждая картина, что бы она ни изображала, и кем бы ни была написана, – утверждал Караваджо, – никуда не годится, если все ее части не исполнены с натуры; этой наставнице нельзя ничего предпочесть». В этом высказывании Караваджо с присущей ему прямолинейностью и категоричностью воплощена вся программа его искусства.

Художник внес большой вклад в становление бытового жанра («Шулеры», 1596; «Мальчик, укушенный ящерицей», 1594). Герои большинства произведений Караваджо – люди из народа. Он находил их в пестрой уличной толпе, в дешевых кабачках и на шумных площадях городов, приводил в свою мастерскую в качестве натурщиков, предпочитая именно такой метод работы изучению античных статуй – об этом свидетельствует первый биограф художника Д. Беллори. Его излюбленные персонажи – солдаты, игроки в карты, гадалки, музыканты («Гадалка», «Лютнист» (обе – 1596); «Музыканты», 1593) – прил., рис. 2. Именно они «населяют» жанровые картины Караваджо, в которых он утверждает не просто право на существование, но и художественную значимость частного бытового мотива. Если в ранних работах живопись Караваджо при всей ее пластичности и предметной убедительности была все же несколько грубоватой, то в дальнейшем он избавляется от этого своего недостатка. Зрелые произведения художника – это монументальные полотна, обладающие исключительной драматической силой («Призвание апостола Матфея» и «Мученичество апостола Матфея» (обе – 1599-1600); «Положение во гроб», «Смерть Марии» (обе – ок. 1605-1606)). Эти работы, хотя и близки по стилю его ранним жанровым сценам, но уже наполнены особым внутренним драматизмом.

Живописная манера Караваджо в этот период основана на мощных контрастах света и тени, выразительной простоте жестов, энергичной лепке объемов, насыщенности колорита – приемах, создающих эмоциональное напряжение, подчеркивающих острую аффектацию чувств. Обычно художник изображает несколько фигур, взятых крупным планом, вплотную приближенных к зрителю и написанных со всей пластичностью, материальностью и зримой достоверностью. Большую роль в его произведениях начинает играть окружающая среда, бытовой интерьер и натюрморт. Вот как, например, в картине «Призвание Матфея» мастер показывает явление возвышенно-духовного в мир «низкой»

обыденности.

Сюжет произведения основывается на рассказе из Евангелия о том, как Христос призвал презираемого всеми сборщика податей мытаря Матфея стать его учеником и последователем. Действующие лица изображены сидящими за столом в неуютном, пустом помещении, причем персонажи представлены в натуральную величину, одеты в современные костюмы. Неожиданно вошедшие в комнату Христос и апостол Петр вызывают у собравшихся разнообразную реакцию – от изумления до настороженности. Поток света, входящий сверху в темное помещение, ритмически организует происходящее, выделяя и связывая его главные элементы (лицо Матфея, руку и профиль Христа). Выхватывая фигуры из мрака и резко сталкивая яркий свет и глубокую тень, живописец дает ощущение внутреннего напряжения и драматической взволнованности. В сцене господствует стихия чувств, человеческих страстей. Для создания эмоциональной атмосферы Караваджо мастерски использует и насыщенный колорит. К сожалению, суровый реализм Караваджо не был понят многими его современниками, приверженцами «высокого искусства». Ведь даже создавая произведения на мифологические и религиозные темы (самая знаменитая из них – «Отдых на пути в Египет», 1597), он неизменно оставался верен реалистическим принципам своей бытовой живописи, поэтому даже наиболее традиционные библейские сюжеты получили у него совершенно иную интимно-психологическую интерпретацию, отличную от традиционной. А обращение к натуре, которую он сделал непосредственным объектом изображения своих произведений, и правдивость ее трактовки вызвали множество нападок на художника со стороны духовенства и официальных лиц.

Тем не менее среди художников XVII столетия не было, пожалуй, ни одного сколько-нибудь значимого, который так или иначе не испытал бы на себе могучего воздействия искусства Караваджо. Правда, большинство последователей мастера, которых называли караваджистами, усердно копировали лишь его внешние приемы, и прежде всего – его знаменитую контрастную светотень, интенсивность и материальность живописи.

Через этап увлечения караваджизмом прошли Питер Пауль Рубенс, Диего Веласкес, Хусепе де Рибера, Рембрандт ван Рейн, Жорж де Латур и многие другие знаменитые художники. Невозможно представить себе дальнейшее развитие реализма XVII века без того переворота, который совершил в европейской живописи Микеланджело Караваджо.

Алессандро Маньяско (1667-1749). Его творчество

связывают с романтическим направлением в итальянском искусстве XVII века.

Родился будущий художник в Генуе. Учился сначала у своего отца, затем, после его смерти – в Милане у одного из местных мастеров, который обучил его техническим приемам венецианской живописи и преподал искусство портрета. В дальнейшем Маньяско много лет проработал в Милане, Генуе, Флоренции, и только на склоне лет, в 1735 г. окончательно вернулся в родной город.

Этот талантливый, но крайне противоречивый художник был наделен чрезвычайно яркой индивидуальностью. Творчество Маньяско не поддается никакой классификации: то глубоко религиозный, то богохульствующий, в своих произведениях он проявлял себя то заурядным декоратором, то живописцем с трепетной душой. Его искусство проникнуто повышенной эмоциональностью, стоящей на грани мистики и экзальтации.

Характер ранних произведений художника, выполненных во время его пребывания в Милане, определили традиции генуэзской школы живописи, тяготевшей к пасторали. Но уже такие его произведения, как несколько «Вакханалий», «Привал бандитов» (все – 1710-е) – с изображением мятущихся человеческих фигурок на фоне величественных античных руин – несут в себе совершенно иной эмоциональный заряд, нежели безмятежные пасторали его предшественников. Они выполнены в темной цветовой гамме, порывистым динамичным мазком, свидетельствующим о восприятии мира в драматическом аспекте (прил., рис. 3).

Внимание художника притягивает все необычное – сцены трибуналов инквизиции, пыток, которые он мог наблюдать в Милане, находящемся под властью Испании («Камера пыток»), проповедь в синагоге («Синагога», конец 1710-х-1720-е), кочевой быт цыган («Трапеза цыган») и др.

Излюбленные сюжеты Маньяско – разнообразные эпизоды из монастырской жизни («Похороны монаха», «Трапеза монахинь», обе – 1720-е), кельи отшельников и алхимиков, руины зданий и ночные пейзажи с фигурами цыган, нищих, бродячих музыкантов и др. Вполне реальные персонажи его произведений – бандиты, рыбаки, отшельники, цыгане, комедианты, солдаты, прачки («Пейзаж с прачками», 1720-е) – действуют в фантастической среде. Они изображены на фоне мрачных руин, бушующего моря, дикого леса, суровых ущелий. Маньяско рисует их фигуры преувеличенно вытянутыми, как бы извивающимися и находящимися в постоянном непрерывном движении; их удлиненные изогнутые силуэты подчинены нервному ритму

мазка. Картины пронизаны трагическим ощущением ничтожества человека перед лицом слепых сил природы и суровостью социальной действительности.

Та же тревожная динамика отличает его пейзажные зарисовки, с их подчеркнутой субъективностью и эмоциональностью, отодвигающими на задний план передачу реальных картин природы («Морской пейзаж», 1730-е; «Горный пейзаж», 1720-е). В некоторых позднейших произведениях мастера ощутимо влияние пейзажей итальянца Сальваторе Розы, гравюр французского художника-маньериста Жака Калло. Эта трудноразличимая грань реальности и причудливого мира, созданного фантазией художника, остро ощущавшего все происходящие вокруг него трагические и радостные события окружающей действительности, всегда будет присутствовать в его произведениях, придавая им характер то притчи, то бытовой сцены.

Экспрессивная живописная манера Маньяско в чем-то предвосхитила творческие искания художников XVIII в. Он пишет беглыми, стремительными мазками, используя мятущуюся светотень, рождающую беспокойные эффекты освещения, что придает его картинам нарочитую эскизность, а иногда даже декоративность. В то же время колорит его произведений лишен красочной многоцветности, обычно мастер ограничивается сумрачной серовато-коричневой или зеленоватой гаммой, правда, по-своему довольно утонченной и изысканной. Признанный при жизни и забытый потомками, этот своеобразный художник вновь приобрел популярность лишь в начале XX века, когда в нем увидели предтечу импрессионизма и даже экспрессионизма.

Джузеппе Мария Креспи (1665-1747), уроженец Болоньи, начинал свою живописную карьеру с прилежного копирования картин и фресок известных мастеров, в том числе и своих земляков братьев Карраччи. Позднее он совершил путешествие по северной Италии, знакомясь с творчеством мастеров Высокого Возрождения, главным образом венецианских (Тициана и Веронезе).

К началу XVIII в. Креспи уже достаточно известен, в частности, своими алтарными образами. Но главной работой раннего периода его творчества является монументальная роспись плафонов палаццо графа Пеполи (1691-1692) в Болонье, мифологические персонажи которой (боги, герои, нимфы) в его интерпретации выглядят на редкость земными, оживленными и убедительными в отличие от традиционных отвлеченных образов барокко.

Креспи работал в различных жанрах. Он писал картины на

мифологические, религиозные и бытовые сюжеты, создавал портреты и натюрморты, и в каждый из этих традиционных жанров привнес новое и искреннее видение современного ему мира. Приверженность художника к натуре, точному отображению окружающей действительности вступала в непримиримое противоречие с дряхлеющими, превратившимися к этому времени в тормоз развития искусства традициями болонского академизма. Поэтому через все его творчество красной нитью проходит непрестанная борьба против условностей академической живописи за торжество реалистического искусства.

В начале 1700-х гг. Креспи переходит от мифологических сцен к изображению сюжетов из крестьянской жизни, трактуя их сначала в духе пасторали, а затем придавая им все более убедительный характер бытовой живописи. Одним из первых среди мастеров XVIII столетия он начал изображать быт простых людей – прачек, посудомоек, кухарок, а также эпизоды из крестьянской жизни.

Стремление придать своим картинам большую достоверность заставляет его обратиться к приему «погребного» света Караваджо – резкому освещению части темного пространства интерьера, благодаря чему фигуры приобретают пластическую четкость. Простота и искренность повествования дополняются вводимыми в изображение интерьера предметами народного обихода, которые всегда выписаны Креспи с большим живописным мастерством («Сцена в погребе»; «Крестьянская семья»).

Высшим достижением бытовой живописи того времени стали его полотна «Ярмарка в Поджо-а-Кайяно» (ок. 1708) и «Ярмарка» (ок. 1709) с изображением многолюдных народных сцен.

В них проявился интерес художника к графике Жака Калло, а также его близкое знакомство с творчеством голландских мастеров жанровой живописи XVII века. Но образы крестьян у Креспи лишены иронии Калло, и он не столь мастерски умеет охарактеризовать среду, как это делали голландские жанристы. Фигуры и предметы первого плана у него выписаны более детально, чем остальные – это напоминает манеру Маньяско. Однако творения генуэзского живописца, исполненные в бравурной манере, всегда содержат элемент фантастики. Креспи же стремился к обстоятельному и точному рассказу о красочной и веселой сцене. Четко распределяя свет и тень, он наделяет свои фигуры жизненной конкретикой, постепенно преодолевая традиции пасторального жанра.

Самым значительным произведением зрелого мастера явилась серия из семи полотен «Семь таинств» (1710-е) –

наивысшее достижение барочной живописи начала XVIII столетия (прил., рис. 4). Это совершенно новые по духу произведения, в которых обозначился отход от традиционной отвлеченной трактовки религиозных сцен.

Все картины («Исповедь», «Крещение», «Бракосочетание», «Причащение», «Священство», «Миропомазание», «Соборование») написаны в рембрандтовской теплой красновато-коричневой тональности. Приём резкого освещения привносит в повествование о таинствах определенную эмоциональную ноту. Цветовая палитра художника скорее монохромна, но при этом удивительно богата различными оттенками и переливами цветов, объединенных мягкой, подчас как бы светящейся изнутри светотенью. Это придает всем изображаемым эпизодам оттенок таинственной сокровенности происходящего и одновременно подчёркивает замысел Креспи, стремящегося поведать о наиболее значимых для каждого человека того времени этапах бытия, которые преподносятся в виде сцен из реальной действительности, приобретающих характер своего рода притч. Причем этот рассказ отличает не дидактика, свойственная барокко, а светская назидательность.

Почти все, что было написано мастером после этого, представляет картину постепенного угасания его таланта. Все чаще он использует в своих картинах примелькавшиеся штампы, композиционные схемы, академические позы, которых ранее избегал. Неудивительно, что вскоре после его смерти творчество Креспи было быстро забыто.

Как яркий и самобытный мастер он был открыт лишь в XX веке. А ведь по своей добротности, глубине и эмоциональной насыщенности живопись Креспи, завершающая искусство XVII столетия, в своих лучших проявлениях уступает, быть может, только Караваджо, творчеством которого столь блистательно и новаторски началось итальянское искусство этой эпохи.

ЖИВОПИСЬ ИСПАНИИ

Искусство Испании, как и вся испанская культура в целом, отличалось значительным своеобразием, которое состоит в том, что эпоха Возрождения в этой стране, едва достигнув стадии высокого расцвета, сразу же вступила в период упадка и кризиса, которые были обусловлены особенно сильной в этой стране католической реакцией. Однако на рубеже XVI и XVII веков здесь появляется такая значительная фигура, как Эль Греко.

Эль Греко (1541-1614). Эль Греко (Доменико Теотокопули) – первый подлинно великий живописец Испании. Он был одним из наиболее ярких представителей маньеризма, стилевого направления, возникшего в период между эпохой Возрождения и барокко.

Уроженец острова Крит, он был греком по происхождению (отсюда его прозвище). В юности он обучался в иконописной мастерской в соответствии с канонами византийской живописи.

В 1560-х гг. Эль Греко уехал в Венецию. Насыщенный колорит и перспективные архитектурные построения его работ этого периода выполнены полностью в духе венецианской школы («Изгнание торгующих из храма», ок. 1570; «Поклонение пастухов», 1570).

Позднее он перебрался в Рим, где поступил на службу к известному меценату и коллекционеру кардиналу Фарнезе. Здесь молодой живописец воочию увидел работы Микеланджело и других знаменитых мастеров Высокого и Позднего Ренессанса, влияние которых заметно в ряде его произведений («Портрет Джулио Кловио», 1572; «Мальчик, раздувающий лучину», 1570-1575).

В Риме же Эль Греко ознакомился с эстетикой маньеризма, рожденной на закате Возрождения, когда человек утратил ренессансное единение с природой и перестал ощущать внутреннюю гармонию. Драматическое многоплановое пространство и динамичная трактовка человеческой фигуры, являющиеся основными чертами маньеризма, оказались созвучны недавнему иконописцу. Извилистыми и спиралевидными стали линии его рисунка, сложным – пространство с перекрещивающимися планами и диагональным развитием («Пьета», 1565-1570).

Будучи уже известным художником, в 1577 г. Эль Греко покинул Италию и отправился в Мадрид, намереваясь обосноваться при дворе Филиппа II. Король, однако, не сумел по достоинству оценить дарование приезжего художника, которому

впоследствии суждено было прославить испанское искусство далеко за пределами страны. Живопись Эль Греко, впитавшая яркие краски венецианской школы, его необыкновенная страстность, делавшие его непохожим на других художников, оказались чуждыми сдержанному стилю мадридского двора. Поэтому вскоре мастер переехал в Толедо, старую столицу Испании, центр богословия и утонченной культуры. В Испании, как писал в одной из своих работ Ф. Энгельс, «…гуманизм XV и XVI веков, первая форма буржуазного просвещения, в своем историческом развитии перешел в католическое иезуитство». В этой сложной и противоречивой обстановке складывается неповторимый живописный стиль великого мастера.

В своем творчестве художник настолько субъективно и эмоционально преображает реальную действительность, что в результате рождается какой-то особый, существующий лишь на его полотнах мир, в котором земное и небесное образуют нерасторжимый сплав. Земля и небо сливаются в его композициях в единое пространство, не имеющее границ и временной определенности. Существа, населяющие этот мир, будь то люди или святые, напоминают скорее бесплотные тени, колеблющиеся на ветру, подобно пламени свечи, и находящиеся в непрестанном движения.

Построение композиции и пространства, колорит и персонажи резко отличают живопись Эль Греко от произведений других испанских художников. Конечно, мир образов великого мастера иллюзорен, но в то же время он невероятно прекрасен своей внутренней одухотворенностью и взволнованностью. Духовное начало в нем решительно преобладает над материальным. Художественный язык Эль Греко достигает утонченного артистизма. Он использует неожиданные композиционные построения, резкие ракурсы, контрастные сопоставления фигур переднего и дальнего планов.

Изображения святых – весьма значительная часть творческого наследия Эль Греко. Особенно удавались ему парные композиции, построенные на противопоставлении различных характеров и темпераментов. Одно из наиболее известных его произведений – «Апостолы Пётр и Павел» (1587-1592), где изображены два верховных апостола христианской церкви, которые являют собой и две характерные противоположности (прил., рис. 5). В Библии рассказывается, что Петр – бедный, неграмотный человек, ранее неоднократно отрекавшийся от Христа, был им прощен и утвержден верховным апостолом. Павел же, энергичный и высокообразованный иудей из богатой семьи, поначалу был яростным противником новой веры. Но после личной встречи с

Иисусом он стал горячим проповедником христианства.

Художник изображает Святого Павла ближе к зрителю – стоя в характерной уверенной позе в ярком одеянии красных тонов, он опирается рукой на Евангелие. Его образ явно лидирует на полотне, его огненный взор полон решимости и стремления нести людям истину. Слева от него – Святой Петр в неброском одеянии цвета охры со слегка склоненной набок головой и скромно сложенными руками; его кроткий взгляд обращен внутрь себя.

За свою жизнь Эль Греко написал множество картин религиозной тематики. И, хотя часто повторяемые евангельские сюжеты порой страдают у него некоторым однообразием, его живопись поражает своим совершенством – не случайно многие современники и даже позднейшие исследователи считали его учеником Тициана (чего в действительности не было).

Эль Греко был не только истинным наследником знаменитых венецианских колористов, а в чем-то пошел еще дальше них. Его живописная палитра впечатляет смелостью и неожиданностью, казалось бы, самых невозможных сочетаний: ярко-красного и зеленого, желто-оранжевого, золотистого и голубого, синего и фиолетового. Он не боится вводить в свою живопись даже черную и белую краску. Но благодаря сложной системе рефлексов, умению достигнуть цветовой гармонии или, напротив, резкого цветового диссонанса, Эль Греко заставляет свои полотна буквально светиться и, если прибегнуть к евангельскому выражению, «говорить языками человеческими и ангельскими».

Живая игра света и тьмы наполняет единственный пейзаж художника – изображение ночного Толедо («Вид Толедо», 1610-1614). Город представлен в каком-то невероятно фантастическом, ослепительном освещении. Этот пейзаж свидетельствует о высочайшем мастерстве колориста, об умении художника отобразить все тончайшие оттенки цвета – в данном случае серого и зелёного (прил., рис. 6).

С течением времени Эль Греко всё дальше отходит от традиций современного ему искусства, у него практически не было учеников и последователей – ведь недаром в его работах последних лет особенно остро ощущаются трагическое восприятие действительности, обостренное чувство одиночества и фатализма. И хотя творчество великого испанца пришлось на начало XVII века, искусство его не было проникнуто проблематикой новой эпохи, наивысшие реалистические достижения которой связаны с именами художников следующего поколения.

Хусепе де Рибера (1591-1652). Одним из первых из них по праву должен быть назван Хусепе де Рибера, который являлся

последователем итальянца Микеланджело Караваджо – представителя реалистического направления в европейской живописи рубежа XVI-XVII веков.

Первоначальное художественное образование Рибера получил в мастерской Франсиско Рибальты в Валенсии (на востоке Испании), а затем – в Риме. Но большую часть своей жизни художник провёл на юге Италии, в Неаполе – столице государства, подчинённого в то время испанскому королю, где работал в основном по заказам местного духовенства и вице-короля герцога Осуна, а также его преемников. В 1626 г. он был избран членом римской академии Святого Луки. Рибера прославился также как наиболее значительный испанский гравер до Гойи. Но, начиная с конца 1620-х гг., он посвятил себя исключительно живописи. Тематика его произведений разнообразна: эпизоды из античной истории, события, описанные в Ветхом и Новом Заветах, сцены из жизни святых. В то же время его кисти принадлежат и запоминающиеся сцены из народной жизни.

В творчестве этого талантливого мастера, жившего в период наивысшего расцвета испанского искусства, нашли воплощение многие характерные черты национальной школы. Это прежде всего стихийный демократизм, ярко выраженное народное начало, а также обращение к натуре, к окружающей действительности во всем многообразии ее проявлений и острейших противоречий, отказ от идеализации образов, лаконизм и трезвость художественного языка.

Наиболее сильной стороной Риберы был драматизм, стремление достигнуть суровой правдивости и эмоциональной напряженности в передаче острых жизненных коллизий. Это отчетливо отразилось, например, в написанных им многочисленных полотнах со сценами мученичества святых, которые пользовались особой популярностью у большинства испанских художников и их заказчиков. С поразительной пластичностью и убедительностью изображает мастер напряженные, полные страдания лица своих героев, стойко переносящих жестокие мучения. В них без труда угадываются наиболее характерные испанские народные типы («Мученичество Святого Филиппа», 1639).

При помощи контрастов света и тени и напряженной, звучной живописи, выразительность которой строится не столько на яркости цвета, сколько на тональных градациях, художник добивался необычайной внутренней экспрессии. В драматических сценах мученичества он выявлял победу духа и воли над телесной немощью и страданием («Прометей», ок. 1630).

Продолжая создавать драматически напряжённые полотна, Рибера стал обращаться и к другим образам – полным внутренней гармонии. При этом меняется и его манера живописи: исчезают резкие цветовые контрасты, появляется мягкая светотень; краски, положенные мелкими мазками, кажется, мерцают под воздействием света. Таково полотно «Святая Инесса» (1641), изображающее юную девушку-христианку (прил., рис. 7).

В Житии канонизированной церковью Святой Агнессы (Инессы), знатной римлянки (ок. 291-304), говорится, что сын римского префекта воспылал к ней жгучей страстью, однако она отвергла его домогательства, с юных лет решив принять обет безбрачия и вести целомудренный образ жизни. В то время христиане по указу императора Диоклетиана подвергались жестоким гонениям. Когда на допросе у префекта выяснилось, что девушка, как и вся ее семья – ревностные христиане, Агнессу поставили перед выбором: или она прилюдно принесет жертву римским языческим богам, или будет отправлена в публичный дом. Когда же девушка отказалась поклониться языческому культу, ее отправили в публичный дом, причем нагую. Но, согласно Житию, когда стражники сорвали с Агнессы одежду, ее густые волосы чудесным образом отросли и целомудренно укрыли ее подобно плащу. Чудеса продолжались и далее. Позднее, когда Агнессу как колдунью бросили в костер, он потух, и тогда один из воинов убил ее ударом меча.

Согласно преданию, при создании этого полотна художнику позировала его собственная дочь. Трогательная хрупкость и угловатость совсем еще юной девушки на картине сочетаются с грациозностью, скромность и целомудрие подростка – с большой внутренней силой. Лицо мученицы озарено лучистым взглядом ее выразительных глаз, рассеянный свет образует вокруг ее фигуры мерцающую воздушную среду, смягчает контуры, усиливая одухотворенность образа. Рибера написал эту картину разнообразными по длине и направлению мазками густых красок, тончайшими переливчатыми оттенками выделяя яркие блики. Это полотно по праву считается одним из лучших в его наследии.

Одной из самых удивительных работ последнего периода творчества мастера стала картина «Хромоножка» (1642) – прил., рис. 8.

Мальчик-калека изображён здесь художником почти в такой же позе, как на традиционном парадном портрете, но в этом нет ни капли иронии. Запечатленное живописцем физическое уродство подростка незаметно отходит в сознании зрителя на второй план. Во всём облике мальчика, в его гордой осанке, в открытой доброй улыбке проявляются замечательная внутренняя

сила, душевная гармония и бодрость.

Несмотря на явно ощутимые народные истоки, сыгравшие столь существенную роль в формировании национальной школы испанского искусства, огромное влияние и авторитет догматов католической церкви предопределили и некоторую ограниченность творчества Риберы, Сурбарана и ряда других выдающихся испанских художников. Но в лучших своих произведениях Рибера вплотную приближается к тому высокому гуманистическому идеалу, который со всей полнотой раскрылся в искусстве его великого соотечественника и современника Веласкеса.

Диего Веласкес (1599-1660). Диего Родригес де Сильва Веласкес принадлежит к числу величайших гениев не только испанской, но и мировой живописи. Его произведения справедливо считаются вершиной испанской живописи XVII в. Никто из современников не мог сравниться с ним по широте художественных интересов и виртуозности кисти.

Жизнь Веласкеса была небогата внешними событиями. Он родился в Севилье, и его первыми учителями были местные живописцы, преподавшие ему первоначальные навыки работы с натуры, стремление к тщательности рисунка и поиску точного сходства с моделью.

Большинство работ юного живописца этого периода близки к так называемому жанру бодегонес (от исп. *bodegon* – трактир). В них отчетливо видны традиции караваджизма. Обычно это картины с изображением лавки или трактира, нечто среднее между натюрмортом и бытовой сценой. Обязательный элемент бодегонеса – грубоватая деревянная или глиняная посуда; его персонажи – простые люди с неприметной внешностью («Завтрак», ок. 1617; «Старая кухарка», ок. 1620; «Водонос», ок. 1621).

Достигнув высокого уровня мастерства уже в молодые годы, Веласкес, начиная с 1623 г. и до конца жизни являлся придворным живописцем испанского двора и любимцем короля Филиппа IV. Благодаря своей необычайной одаренности и многолетнему упорному труду он сумел преодолеть враждебное поначалу отношение придворных кругов и постепенно достиг высших ступеней иерархической лестницы – титула гофмаршала двора. Однако, судя по всему, он тяготился своим высоким положением и всячески стремился сохранить внутреннюю независимость.

В мадридский период мастерство художника совершенствуется. Он обращается к редким для испанской живописи античным сюжетам («Триумф Вакха, или Пьяницы»,

1628-1629; «Кузница Вулкана»,1630), а также историческим – «Сдача Бреды» (1634-1635) – прил., рис. 12.

Это единственное произведение, написанное Веласкесом на исторический сюжет, отображает подлинное событие – взятие испанцами в ходе военных действий голландской крепости Бреда (1624). Изображенные мастером на полотне испанцы-победители стоят плотно сомкнутым строем, лес копий над их головами символизирует сплоченность. Голландцы, напротив, сбились в беспорядочную толпу. Комендант крепости Юстин Нассауский вручает ключи испанскому адмиралу Спиноле, пытаясь преклонить перед ним колена, а благородный и великодушный победитель удерживает его от этого. Здесь Веласкес пренебрёг традицией, согласно которой победители всегда изображались надменными и торжествующими, а побеждённые – униженными и раболепными. Художник стремился показать, насколько важно всегда сохранять свое человеческое достоинство и благородство – и в дни поражений, и в дни побед.

Изысканность цветового строя, поразительное богатство и разнообразие приемов, в которых он не знал себе равных, никогда не становились у Веласкеса самоцелью, но всегда оставались лишь средством для воплощения могучим языком искусства его демократических идеалов, проникнутых духом гуманизма. Пафосом его искусства всегда была объективность, не случайно современники уважительно величали его художником Истины.

Центральное место в творчестве Веласкеса, безусловно, занимал портрет. Будучи придворным художником, он зачастую был ограничен в выборе моделей – в основном ими становились члены королевской семьи или их приближённые (например, его влиятельный покровитель граф Оливарес. Мастер никому не льстил, никогда не приукрашивал и не идеализировал изображаемых им людей. В то же время он не прибегал и к сознательному заострению отрицательных черт, к сатире и обличению. Но кого бы ни изображал на своих полотнах Веласкес, – членов королевской семьи или придворных шутов, знатных дам с их кавалерами или юродивых и калек, – он с одинаковым старанием, глубиной и объективностью стремился раскрыть внутренний мир модели, следуя примеру великих мастеров итальянского Возрождения, и достиг в этом деле невиданных высот.

Хотя в портретах Веласкеса обычно отсутствуют жесты и движение, они необычайно реалистичны и естественны, их отличает психологическая завершённость. Фон подобран так, чтобы максимально оттенить фигуру человека, сдержанная цветовая гамма оживляется тщательно подобранным сочетанием

цветов. Художник стремился передать характер личности, показать ее своеобразие.

К числу лучших произведений, созданных Веласкесом, относятся портрет Папы Римского Иннокентия X (1650), который сам заказчик недовольно назвал «слишком правдивым», многочисленные портреты короля Филиппа IV, его всесильного министра графа Оливареса, инфанты Маргариты и знаменитая серия «Шуты и карлики» (1630-1640-е), в которой образы физически уродливых людей наполнены огромным эмоциональным содержанием. В шутах, развлекающих праздных придворных вельмож, художник видит прежде всего людей, обделенных судьбой, но достойных уважения и сострадания.

В течение всей жизни Веласкес увлечённо изучал античную историю и культуру, творчество мастеров итальянского Возрождения и современного ему барокко, для чего совершил несколько путешествий в Италию. Так, тема знаменитой картины «Венера перед зеркалом» (1650), вероятно, была навеяна впечатлениями от венецианской живописи эпохи Ренессанса. Обнажённая богиня изображена мастером полулежащей перед зеркалом, которое держит перед ней маленький Амур (прил., рис. 9).

Полотно было создано художником в Италии, так как инквизиция в Испании запрещала писать обнажённое женское тело. Но Венера Веласкеса воплощает именно испанский национальный идеал красоты: она изящна, пропорции её фигуры далеки от канонов античной «правильности». Богиня показана спиной к зрителю (что очень необычно), а её лицо можно видеть только в зеркале. Телесная, чувственная красота Венеры доступна простому взгляду, но тайну красоты внутренней зритель в состоянии ощутить лишь смутно в неясном, расплывчатом зеркальном отражении.

Лучше всего глубину живописи Веласкеса позднего периода передают две его монументальные работы – «Менины» (1656) и «Пряхи» (1657).

Перед зрителем картины «Менины» – на первый взгляд просто еще одна занимательная жанровая сцена (прил., рис. 10). На переднем плане – придворные дамы и карлица, окружившие маленькую инфанту Маргариту, дочь испанского короля. Хорошо продуманный колорит дает возможность зрителю оценить переливы тонов великолепного платья инфанты, сверкание множества драгоценностей, украшающих парадный наряд девочки, и блеск её пышных золотистых волос, уложенных в затейливую причёску.

Слева от придворных изображен сидящим за мольбертом сам

художник, увлеченно работающий над огромной по размеру картиной. В зеркале на стене видны отражения короля и королевы, это наводит на мысль, что живописец пишет именно их портрет.

Некоторые исследователи считают, что «Менины» (в переводе с испанского это означает «фрейлины») являются еще и единственным дошедшим до нас автопортретом Веласкеса, а полотна, запечатленные висящими на стене королевских покоев, отражают извечную проблему творчества, которую художник блистательно разрешил всей своей жизнью, соединив в гармоничном союзе духовное богатство с непревзойденным совершенством своей живописной техники.

Картина «Пряхи» (прил., рис. 11) на первый взгляд тоже выглядит обычной бытовой зарисовкой, повествующей о нелегком и кропотливом труде работниц королевской ткацкой мастерской. На переднем плане женщины прядут и разматывают нити. В глубине картины, залитой лучами солнца, возле уже готового огромного ковра стоят нарядные дамы-заказчицы. Здесь изображена сцена из античного мифа, переданного древнеримским поэтом Овидием в его «Метаморфозах»: искусная мастерица юная Арахна вызвала богиню Афину на состязание в ткачестве и победила, но разгневанная богиня в наказание превратила девушку в паука.

Сцена с пряхами изображена художником на редкость поэтично, все фигуры будто окутаны мягким светом. В то же время персонажи на заднем плане, включая Афину и Арахну, нарисованы чётко и объёмно (фигура Арахны даже отбрасывает тень). Поэтому границу между реальным и вымышленным пространством полотна довольно трудно определить.

Историки искусства полагают, что эта необычная картина Веласкеса на самом деле отражает два эпизода мифа. Пожилая работница на переднем плане – это на самом деле Афина, а молодая – Арах-на. Они показаны живописцем в разгар состязания. В глубине же полотна представлено завершение мифа, когда разгневанная Афина, намереваясь покарать Арахну, появляется перед изумленной девушкой в своём истинном облике. Узрев богиню, юная мастерица испуганно прижимается к вытканному ею ковру.

Веласкес внес много нового во все жанры живописи, к которым он обращался. В каждом из них – будь то исторический жанр или портрет, мифологическая картина или пейзажный этюд, изображение обнаженного человеческого тела или бытовая сцена – он достиг поразительных результатов, во многом предвосхитив открытия европейской живописи последующих веков. Так,

например, в его полотнах наглядно ощущается тот живой воздух, которым мы дышим в реальности, который окутывает все предметы на его картинах и придает такое необычайное богатство оттенков их колориту, в основе которого лежит знаменитый веласкесовский серый тон, которым впоследствии так восхищались Делакруа и Репин, Эдуард Мане и Серов, и который в действительности был соткан из огромного множества различных оттенков. Своими новаторскими художественными приемами знаменитый испанец на два столетия опередил живописные открытия импрессионистов.

Впитавшее в себя всё богатство европейской художественной традиции и в то же время сохранившее свою яркую национальную самобытность, творчество Диего Веласкеса знаменует собой вершину «золотого века» испанского искусства.

Франсиско Сурбаран (1598-1664) родился в крестьянской семье. Его обучение живописи было не совсем традиционным: наставником юноши стал не художник, а мастер по раскраске деревянной скульптуры. Возможно, поэтому фигуры на полотнах мастера кажутся такими объёмными и пластичными, а персонажи ранних работ напоминают раскрашенную скульптуру. Сурбаран почти всю жизнь прожил в Севилье, крупном культурном и торговом центре на юге Испании, получив там в 1628 г. должность главного городского художника.

Наиболее характерными для периода зрелого творчества Сурбарана являются монументальные циклы на сюжеты из жизни святых, написанные по заказам монастырей. По содержанию (но не по стилю) эти произведения во многом перекликаются с работами Эль Греко. Сурбарана занимала прежде всего тайна мистического общения человека с Богом (немногочисленные картины мастера на античные и исторические сюжеты намного слабее его религиозных композиций). Картина «Молитва Святого Бонавентуры» (1629, прил., рис. 13) посвящена истории о том, как этот святой разрешил спор кардиналов по поводу избрания очередного Папы Римского, указав им достойного кандидата. Главной темой здесь стал диалог молящегося Бонавентуры и ангела, который открывает ему имя избранника. Свет от фигуры ангела широкими полосами ложится на тёмное одеяние святого, обволакивает его одухотворённое лицо, наделяет мягким сиянием сомкнутые руки. Цветовую гамму дополняют золотистый блеск тиары (папского головного убора) на столе и перекличка двух красочных пятен – красной скатерти на столе и пурпурных одежд кардиналов, чьи фигуры видны сквозь арочное окно.

В картине «Святой Лаврентий» (1636) тема мученичества представлена художником как триумф: он словно показывает не

шествие на казнь, а последующее небесное торжество святого. Лаврентий, облачённый в праздничное священническое одеяние, изображён на фоне светлого пейзажа. Он явно взволнован, но не испытывает страха; выражение его лица сдержанно и сурово. В руках святой держит орудие своей казни (решётку, на которой позже его сожгут). Здесь художник стремится уйти от сугубо житейского содержания события: радостное прославление героя для него важнее страданий или внутренней борьбы.

Сцены мистических видений – самые выразительные в творчестве художника. Сурбаран – прекрасный рассказчик: все происходящее он описывает очень подробно, сохраняя при этом атмосферу детского удивления перед чудом; его интересуют не столько даже сами видения, сколько реакция на них персонажей картин.

В картине «Видение брату Педро из Саламанки» (1638) на переднем плане два персонажа – сам брат Педро и его спутник, которому изумлённый герой указывает на свое видение, которое как таковое художником не показано. Кажется, что лицо Педро пронизано светом, но этот эффект вызван не природным освещением, а внутренним состоянием потрясённого человека. Спутник же Педро ничего необычайного явно не видит. На его лице читается смена самых различных настроений: преклонение перед собратом, удостоившимся лицезрения чуда, нетерпение и жгучее желание самому разглядеть хоть что-нибудь. Оба персонажа картины ведут себя на редкость естественно и эмоционально. Возвышенность происходящего события тонко подчёркнута самим характером живописи: строгим ночным пейзажем, мягкими, почти прозрачными тенями, окутывающими фигуры.

Мощное ощущение реальной жизни, лаконизм художественного языка и пластическая сила живописи создают в произведениях Сур-барана впечатление торжественной серьезности. Художник остро воспринимал красоту строгого рисунка, простых четких монументальных объемов, построенных большими плоскостями с помощью контрастов светотени. Ведущую роль в его произведениях играют цветовые пятна, их средствами он передает объем и движение. Плотно положенные краски глубоки, звучны, насыщенны, богаты полутонами и смелыми контрастами, мазок широк и спокоен. Сурбаран любил голубые, розово-красные, зеленые, оранжевые, лиловые оттенки, а также градации серо-черных и серо-коричневых тонов.

Поставив себе за правило писать не иначе, как с натуры, художник придерживался этого в течение всей своей жизни. Композиция в его картинах при всей правильности рисунка по

большей части несложная и заключает в себе немного фигур, отличающихся благородством, поставленных в естественные, простые позы и прекрасно задрапированных. По части колорита и использования светотени Сурбаран подражал своему знаменитому современнику Микеланджело Караваджо (вследствие чего был даже прозван современниками «испанским Караваджо»), сообщая переднему плану поразительную рельефность через сопоставление сильного света с глубокими тенями.

Сурбаран любил писать портреты теологов, писателей, облаченных в одежды из тяжелых тканей, на фоне пейзажа или архитектурных строений, освещая их потоками верхнего света. Его персонажи обычно представлены в полный рост, в спокойных позах, они как бы сами рассказывают о своих деяниях. Выражения лиц полны страстных лирических переживаний, контрастирующих со сдержанными, но выразительными жестами. В период творческого расцвета Сурбаран удачно сочетал монументальность и суровость своих образов (главным образом различных святых) с их внутренней выразительностью.

Многие подобные изображения у Сурбарана напрочь лишены религиозного оттенка. Например, на полотне с героической «Святой Касильдой» (начало 1640-х), которая, согласно легенде, была дочерью мавританского правителя Толедо, у него мы видим, в сущности, просто исполненную строгой грации надменную знатную даму, одетую в дорогое нарядное платье. Пожалуй, только властное смуглое лицо с характерным решительным и суровым взглядом заставляет вспомнить о ее подвиге – тайной помощи пленным христианам.

Уже в начале XVII столетия в Испании широко распространился обычай изображать на полотне фрукты, цветы и предметы кухонного обихода. Наиболее характерное из того, что было создано в этом жанре, принадлежит кисти Сурбарана. Уважительное отношение художника к обыденным предметам повседневного быта чувствуется в его натюрмортах, полных сурового лаконизма и вещественной мощи – «Натюрморт с четырьмя сосудами» (1632-1634), «Натюрморт с апельсинами и лимонами» (1633) и др.

Наделенные пластическим совершенством, плоды, цветы и предметы существуют в его натюрмортах вне атмосферы повседневности. Строгий порядок, при котором ни один предмет не закрывает другой, монументальная архитектурно-ритмическая композиция, сила изысканного колорита рождают чувство спокойствия и торжественной значительности их бытия. Каждый предмет ярко охарактеризован, подчеркнутые светом крепкие

формы обладают внушительностью. Вместе с тем в предметах выявлено то, что сближает их друг с другом, – соотношение форм, фактуры, красок, линий, образующих стройное, исполненное гармонии целое.

Для украшения одного из залов мадридского дворца БуэнРетиро в 1634 г. Сурбаран написал серию картин «Подвиги Геракла», которая не похожа ни на одну другую из его работ. Король Филипп IV высоко оценил выдающееся мастерство живописца, сумевшего в рамках мифологического сюжета показать красоту и мощь обнаженного человеческого тела, и присвоил ему звание придворного художника. Интересно, что оттиск первой картины из этой серии «Геркулес борется с немейским львом» изображен на современной серебряной монете Испании, выпущенной в 2011 г.

В конце жизни характер живописи художника значительно изменился. В его произведениях появились черты лиричности и эмоциональной взволнованности, в создаваемых им образах видны мягкость, теплота, нежность. Сурбаран все чаще обращается к нежным и лиричным образам: мадонны с младенцами, дети. Так, на картине «Отрочество Марии» (ок. 1660) запечатлена маленькая девочка-рукодельница с молитвенно сложенными руками – само воплощение кротости и душевной чистоты. Приковывают взгляд насыщенный красный цвет и своеобразная фактура материала ее скромного платья, лежащего плотными волнообразными складками. Девочка изображена с несвойственной детям серьезность и спокойствием. Все полотно пронизано неким трепетным величием и одухотворенностью и в то же время детской наивностью и непосредственностью.

Вместе с тем многие произведения Сурбарана этого периода отмечены печатью усталости, усилением мистических тенденций и идеализации, а фигуры персонажей лишены былой пластичности.

Последние годы своей жизни художник провел в Мадриде. Его популярность шла на спад, и, несмотря на поддержку своего знаменитого друга Диего Веласкеса, он, забытый заказчиками, испытывал значительные материальные трудности.

Бартоломе Эстебан Мурильо (1617-1682) был одним из последних знаменитых живописцев Испании XVII века. Его творчество завершает «золотой век» испанской живописи.

Жизнь художника была тесно связана с его родной Севильей, где он делал свои первые шаги в искусстве живописи и где впоследствии стал одним из основателей, а затем и президентом местной Академии художеств (1660), правда, недолго просуществовавшей.

Пройдя обучение у одного из местных живописцев, Мурильо поначалу копировал в своих работах его сухую, жесткую манеру. В дальнейшем, чувствуя творческую неудовлетворенность, он уехал в Мадрид, где его земляк Веласкес предоставил ему возможность изучать и копировать в королевских покоях произведения Тициана, Рубенса, Ван Дейка, Риберы, и сам, своей свободной, мастерской техникой оказал сильное влияние на начинающего живописца.

В 1645 г. Мурильо вернулся в Севилью совсем другим художником и вскоре создал для местного монастыря францисканцев серию картин о деяниях прославленных членов их ордена, которая принесла ему популярность. Уже в этих произведениях, несмотря на некоторую перенасыщенность и резкость их тонов, ярко выказываются колористическая наклонность и специфика творчества художника, берущего для своих персонажей натурщиков из народа.

Своими полотнами на религиозные сюжеты, которые он писал в течение всей своей жизни, Мурильо стремился нести утешение и успокоение человеческой душе. Неслучайно он так часто воплощал на холсте облик Богоматери и Святого семейства – композиции, где мог проявить себя лирический дар мастера («Воспитание Богоматери», ок. 1660; «Святое семейство с птицей», 1645-1650). Из картины в картину у художника переходит образ Марии в виде прелестной юной девушки с правильными чертами лица и томным взором, обращённым к небесам. Её невинный облик с неподражаемо переданным в позе и лице выражением девственной чистоты, кротости, молитвенного умиления и неземного блаженства неизменно вызывал у зрителя чувство умиления. Рисуя своих многочисленных Мадонн, живописец показывал изысканную и своеобразную красоту испанской женщины. Матерь Божья у Мурильо – это чаще всего прекрасная смуглая андалузка с красивыми миндалевидными глазами. Живописец мастерски умел передать на своих полотнах и очарование юных севильских красавиц, и трепетное счастье материнства. Недаром Мурильо заслужил у современников уважительное прозвище художника Мадонн.

Во всех своих произведениях на религиозную тему Мурильо поражает широтой, смелостью и силой, с какими его пламенное одушевление возвышенными идеальными темами выливается в реалистические, национально-испанские формы. Пылкость фантазии иногда мешает ему быть стильным в композиции, но зато он всегда полон жизни и превосходен в колорите и светотени. В расцвете творчества колорит его достигает редкого по красоте сочетания теплых, пропитанных светом локальных

красок, которые приводятся к одному легкому, воздушно-прозрачному общему тону, как нельзя более подходящему к его спиритуалистическим, сверхъестественным сюжетам.

Большой популярностью пользовались и жанровые картины художника («Девушки у окна», 1670). Образы людей из народа, созданные Мурильо, на редкость реалистичны и разнообразны, среди них – калеки и нищие, дети бедняков, играющие с собакой или в кости, занятые едой, подсчетом мелких монет, продажей фруктов и т.д. (прил., рис. 14). Мурильо вообще очень часто и охотно обращался к детским образам из простонародья, с теплотой и искренним сочувствием изображая загорелых оборванцев, веселых и прекрасных, несмотря на бедность. Лишенные слащавой сентиментальности, эти произведения мастера в то же время проникнуты глубоким лиризмом и добротой, их пространство словно залито светом. Некоторые из них украшены мастерски написанными натюрмортами; живописная красота фруктов и цветов усиливает ощущение радости и полноты жизни. Здесь художник, безусловно, является продолжателем столь сильной и яркой в испанском искусстве традиции отражения высокого внутреннего достоинства простого человека.

Об этой традиции свидетельствует не только живопись Мурильо, но также плутовские романы и повести многих испанских писателей того времени, в том числе и произведения знаменитого Сервантеса. Например, в его новелле «Ринконето и Кортадильо» со знанием дела изображен преступный мир Севильи. Главными персонажами новеллы являются два ловких бедных подростка, вступающих в воровскую шайку, которой руководит многоопытный преступник. Среди участников этого своеобразного воровского «братства» – карманники, домушники, проститутки, шулеры и т.д. Сервантес знакомит читателя с их повадками, обычаями, занятиями, развлечениями, с их воровским жаргоном, задорными песнями (сегедильями), похожими на наши частушки. Эта пестрая, шумная, веселая толпа, видимо, привлекла внимание и Сервантеса, и Мурильо своей самобытной яркостью.

Мурильо занимался также пейзажной и ландшафтной живописью. Но какие бы темы ни затрагивал художник в своем творчестве, его работы всегда безукоризненно точны композиционно, богаты и гармоничны по колориту и в высшем смысле слова красивы. Его искусство, лиричнское и проникновенное, хотя подчас несколько излишне сентиментальное, пользовалось необычайным успехом у современников. И, несмотря на то, что на его полотнах уже не

встретишь образцов той духовной мощи и глубины, которыми так потрясают зрителя произведения Веласкеса, Риберы или Сурбарана, слава Бартоломе Мурильо и в последующие столетия неизменно росла.

После смерти Мурильо испанская школа живописи как таковая практически перестала существовать. Резко упал общий уровень мастерства художников, господствующим стало влияние итальянских, французских и немецких живописцев. И, хотя и в последующие годы в Испании время от времени появлялись выдающиеся мастера, но говорить об испанской школе живописи как о явлении в искусстве можно лишь применительно к XVII столетию.

ЖИВОПИСЬ ФЛАНДРИИ

Фламандское искусство в каком-то смысле можно назвать уникальным явлением. Никогда еще до этого в истории такая небольшая по площади страна, находившаяся к тому же в столь зависимом положении, не создавала такой самобытной и значительной по своим масштабам культуры.

В ходе бурных событий Нидерландской буржуазной революции во второй половине XVII века северная часть Нидерландов (Голландия) завоевала независимость, превратившись в самостоятельную буржуазную республику. Южные же области Нидерландов (под общим названием «Фландрия») оказались во власти испанских Габсбургов. Упорная многолетняя борьба жителей Фландрии против их владычества закончилась поражением, но оставила неизгладимый след в духовной жизни народа, пробудив в нем неиссякаемый источник внутренних сил. Утверждая наиболее передовые гуманистические и демократические идеалы своего времени, лучшие творческие силы Фландрии XVII века нашли свое выражение в искусстве и прежде всего – в живописи.

Питер Пауль Рубенс (1577-1640) является одним из крупнейших европейских мастеров XVII века. Настолько титанична его фигура – живописца, ученого, дипломата, так велик и многогранен его талант, что искусство его далеко выходит за узкие рамки одной национальной школы, самым ярким представителем которой он был. Питер Пауль Рубенс родился в немецком городе Зигене, куда эмигрировала его семья во время очередного обострения политической ситуации во Фландрии.

Молодой человек получил блестящее для того времени гуманитарное образование. С четырнадцати лет он начинает брать уроки живописи, а интерес к Италии и ее искусству приводит его в 1601 г. в Мантую. Находясь на службе при дворе местного герцога Винченцо Гонзаго, молодой Рубенс совершил ряд путешествий по Италии, попутно изучая творения великих мастеров Возрождения.

В 1602 г. художник возвращается в Антверпен, откуда была родом его семья, и сразу получает там признание, в том числе и с в придворных кругах. Слава его так быстро растет, что порой он просто не успевает справляться с огромным потоком заказов, передавая их для доработки своим многочисленным ученикам.

Положение придворного художника эрцгерцога Фландрии ко многому обязывало: Рубенс был вынужден писать помпезные

композиции для его дворца, выполнять заказы католических монастырей и др. Уже в этих ранних полотнах проявилось редкое мастерство Рубенса-монументалиста, создавшего новый стиль фламандского барокко, более декоративного, чем итальянское, и в то же время наполненного на редкость жизнеутверждающим, гуманистическим пафосом. В этих картинах впервые заявил о себе и неудержимый фламандский темперамент художника, склонного к драматизации, ярко выраженной во внешнем действии, в позах и жестах персонажей, в подчеркнутой динамике композиций, в резких светотеневых контрастах и звучных цветовых аккордах («Снятие с креста», 1611-1614; «Низвержение грешников», 1618-1620). Приверженность молодого живописца к монументальной героической тематике заметна и в созданных им батальных произведениях, и в сценах охоты, и в сдержанных алтарных композициях. Но, несмотря на то, что персонажи Рубенса всегда сражаются, страдают, любят и скорбят со всей силой присущей им страсти, в целом все его произведения остаются мажорными в своем звучании, поскольку любые проявления пессимизма были чужды искусству великого фламандца с его неиссякаемым жизнелюбием.

Рубенс соединял в своем творчестве гениальную самобытность со всем лучшим, что было унаследовано им от его предшественников. Тщательно изучив в молодости произведения великих итальянских мастеров, он взял от каждого из них и навсегда усвоил себе приемы и качества, достойные подражания: от Тициана и Веронезе заимствовал блеск и жизненность колорита, разыгрывая в своих картинах как бы целые симфонии красок; от Микеланджело – мощность фигур и энергичность движения, по преимуществу драматического; от Леонардо да Винчи и Рафаэля – совершенство рисунка и ясность композиции; от Караваджо – пластичность форм и искусство светотени; а от всех вместе взятых – постоянное стремление к изучению натуры, каков бы ни был сюжет.

Это стремление, вместе с любовью к действительности, и было залогом его стремительных успехов: от ученического копирования старых мастеров и подражания им он быстро перешел к самостоятельному творчеству и, следуя принципам художников эпохи Возрождения, использовал натуру как неиссякаемый источник вдохновения, стал или воспроизводить ее со всей возможною точностью в портретах («Автопортрет», 1638-1639), охотничьих сценах («Охота на львов», 1618-1620), пейзажах («Возчики камней», 1620), или идеализировать ее на почве красоты, религиозного чувства и поэтического вымысла в своих библейских («Снятие с креста», 1611-1614; «Поклонение

волхвов», 1624), мифологических («Персей и Андромеда», ок. 1621) и аллегорических («Союз земли и воды», 1618) картинах.

Отсюда – субъективность и жизненность типов лучших работ Рубенса, типов, носящих на себе яркую печать фламандской принадлежности. Отсюда также – его внутренняя сила и внешняя правда компоновки сюжетов. Отсюда, наконец, поразительное богатство, разнообразие содержания и оригинальность его трактовки, какими отличается большинство полотен знаменитого живописца. Он был реалист, но в самом высоком значении слова, отбрасывавший случайные мелочи природы и воспроизводивший только типичные и прекраснейшие ее черты, художник, остававшийся всегда близким к действительности, даже в случаях ее возвышенной идеализации в картинах на религиозные и мифологические темы.

Рубенс прекрасно знал и любил античную мифологию. Но, в отличие от великих итальянских мастеров, он ищет в ней не идеальной гармонии, а полноты и неистовой радости бытия («Возвращение Дианы с охоты», 1618-1620; «Похищение дочерей Левкиппа», 1619-1620). Написанные им сцены вакханалий исполнены мощи и разгула, его Венеры, Андромеды и Магдалины покоряют своей теплотой и женственностью, одновременно являя собой подлинный образец цветущего здоровья и физической силы, свойственных народному типу фламандской красоты («Венера и Адонис», 1615 – прил., рис. 16). Приземляя таким образом мифологический сюжет, подчеркивая чувственную сторону человеческой натуры, Рубенс придает ей столь совершенные формы, что его полотна превращаются в подлинный гимн земному бытию. В то же время жанровые картины мастера приобретают масштабный, почти монументальный характер – столь высока оказывается степень художественного обобщения, сближающего их с классическими мифологическими сюжетами.

Среди огромного творческого наследия великого мастера количество созданных им портретов относительно невелико, но в то же время большинство из них – настоящие шедевры.

Рубенс не имел склонности к глубокому психологическому анализу своих моделей, он написал множество портретов современников, не особенно приглядываясь к их характерам и порой ограничиваясь чисто внешним сходством. Тем не менее, когда модель совпадала с излюбленным человеческим типом художника или была настолько хороша, что становилась одним из таких типов, он создавал портреты, удивительные по своей гармонии, свежести и очарованию. К таким можно отнести портрет его первой жены Изабеллы Брант (ок. 1610), многочисленные портреты второй жены Елены Фоурмен (прил.,

рис. 15), «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» (1625) и т.д.

Живописное мастерство Рубенса не может не восхищать. Мастер эффектной композиции, он, как никто другой, умеет передать своеобразную фактуру каждой вещи, будь то мягкость и блеск ткани, холод и сверкание металла, мерцание водяных струй или глубокая зелень листвы, не говоря уже о нежности и теплоте женской кожи («Вирсавия», 1635; «Шубка», ок. 1638; «Последствия войны», 1638; «Крестьянский танец», 1636-1640). Но, восхищаясь разнообразием материального мира, живописец, однако, не сосредотачивает свое внимание целиком на вещах, как мастера голландского натюрморта, но легко и свободно вплетает их изображения в свои композиции, подчиняя общему симфоническому звучанию колорита.

Богатство языка художественной выразительности у Рубенса – от сияющих пятен открытого цвета до нежнейших переливов многослойных лессировок, полных горячих и холодных рефлексов, пронизанных светом или утопленных в теплой тени, – превращает его картины в настоящее пиршество для глаз. Рубенс – великий колорист, а между тем, как давно было подмечено, он очень ограниченно пользуется красками: «Перечень красок Рубенса невелик, – пишет один из исследователей, – они лишь кажутся такими сложными вследствие умения художника их применить и роли, которую он заставляет их играть».

Творчество Рубенса оказало решающее влияние на формирование фламандской школы живописи и способствовало появлению множества первоклассных художников, среди которых первое место, бесспорно, принадлежит Ван Дейку.

Антонис ван Дейк (1599-1641) был сыном богатого антверпенского купца и получил блестящее образование.

Поступивший в мастерскую Рубенса молодым юношей, он очень быстро занял в ней положение не столько ученика, сколько помощника и соавтора мастера, который доверял ему завершение ряда собственных композиций. Религиозные и мифологические полотна начинающего живописца свидетельствуют о заметном влиянии Рубенса, но уже в эти ранние годы ярко проявилось его мастерство портретиста. И в историю мирового искусства Ван Дейк вошел прежде всего как первоклассный портретист.

«Семейный портрет» (1621) принадлежит кисти совсем еще молодого мастера, но и в этом полотне уже видны характерные черты его творчества. Остро схвачена индивидуальность моделей: привлекательной молодой женщины с мягким и ровным характером, и ее мужа, в котором угадывается натура незаурядная, ищущая, беспокойная. В то же время художник дает почувствовать, что при всем различии характеров их объединяют

душевная близость и уважение, теплота взаимного чувства. Очень красив колорит картины с насыщенными тонами красного, золотистого, коричневого.

Ван Дейк стремился лишить образы статичности, скованности, наделить их внутренней экспрессией. В замечательном «Мужском портрете» (ок. 1623) из Эрмитажа одухотворенное лицо мужчины, худое и бледное, с тонкими аристократическими чертами, его блестящие глаза, слегка приоткрытый рот, красивые выразительные руки (так же, как и лицо, выделенные светом) – все это дает ощущение непосредственности изображения: человек как бы ведет диалог с невидимым нам собеседником. Духовная сила и интеллектуальное богатство его личности переданы живописцем просто мастерски.

В 1621 г. Ван Дейк уехал в Италию, стремясь обогатить себя новыми художественными впечатлениями. Здесь он быстро завоевал признание в среде местной знати как мастер парадного портрета.

Модели изображались им обычно на фоне колонн или пышных драпировок. Парадность композиции сочеталась с изысканностью цветового решения («Портрет маркизы Бальби», 1622-1627). Но величественность этих полотен не стандартна, не безлична. Значительность своих героев художник выявляет благородной осанкой, изящными, непринужденными манерами, естественным достоинством, отличающими каждый их взгляд, жест, движение, а порой и возвышенным душевным складом, который выдают задумчивость или легкая грусть, окрашивающая их облик. Живописец воспроизводит натуру с неподражаемым мастерством, воссоздавая формы с истинно фламандским ощущением их жизненности. Этот сплав жизненной достоверности и аристократической рафинированности, острого реалистического видения мира и духовного изящества образа составляет неповторимую особенность его искусства («Портрет кардинала Гвидо Бентивольо», 1623).

Вернувшийся в 1627 г. в Антверпен Ван Дейк пользовался огромным успехом у заказчиков, среди которых, кроме представителей знати, были люди самого различного происхождения – коммерсанты, художники, ученые, юристы и т.д. Характерно, что изображения нетитулованных заказчиков обычно представлены не в полный рост, а по пояс (в соответствии с фламандской традицией), они более сдержанны и психологически просты; мастер обращает больше внимания на теплые тона лиц, чем на внешние атрибуты и аксессуары. Но даже самые «скромные» и непритязательные внешне работы художника всегда

точно передают главный «нерв» человека, своеобразие его характера (парные портреты супругов Стевенс, 1628).

В портретах же своих друзей или тех из аристократических заказчиков и коллег по искусству, которые ему внутренне импонировали («Портрет Ф. Снейдерса», 1618), Ван Дейк стремился находить (или хотел видеть) ту духовную избранность человеческой натуры, которая была близка его идеалу прекрасной личности. Показателен в этом отношении «Автопортрет» (конец 1620-х-начало 1630-х) художника – поэтически идеализированный образ, в котором угадываются, однако, и истинные черты его характера.

В 1632 г. Ван Дейк уехал в Англию, где сразу стал любимым живописцем королевской семьи и придворных кругов.

Ван Дейк создал свой тип парадного портрета, в котором человек предстает как бы приподнятым над обыденностью, очищенным от всего преходящего, житейского, приземленного. Его привлекают в модели прежде всего ее душевная утонченность и благородство, интеллект и богатство внутренней жизни. Правда, с годами эти качества все заметнее переходят в изысканность и аристократичность («Автопортрет с сэром Эндимионом Портером», 1632-1641 – прил., рис. 17). По меткому замечанию Э. Фромантена, одного из исследователей его творчества, мужчины у Ван Дейка – это уже не рыцари, а кавалеры. Воины сняли свои доспехи и шлемы. Теперь это – придворные и светские щеголи в расстегнутых камзолах, пышных сорочках, шелковых чулках, небрежно облегающих фигуру панталонах и атласных башмаках с каблуками. Художник словно варьирует некий собирательный тип английского аристократа: гордая, властная осанка, высокомерный взгляд, роскошные костюмы и парадная обстановка («Портрет Джорджа Дигби и Уильяма Рассела», ок. 1633).

Показателен в этом отношении «Портрет Карла I на охоте» (1635). Великолепен созданный им образ короля – ловкого, элегантного кавалера и сибарита, самоуверенного и легкомысленного, в характере которого своеобразно соединились величественность монарха и непринужденная естественность светского человека. Великолепие пейзажа подчеркивает парадность композиции и вместе с тем – романтическую меланхолическую нотку в характере главного героя полотна. В живописи портрета поражают крепкое чувство формы, а также легкость, свобода, воздушность письма.

Идеал человека, воплощенный в искусстве Ван Дейка, стал в дальнейшем общеевропейским аристократическим идеалом, а сформулированные им принципы парадного портрета легли в

основу последующего развития этого жанра в европейском искусстве.

Якоб Йорданс (1593-1678) был старшим сыном богатого купца из Антверпена. Хотя непосредственно Йорданс и не принадлежал к школе Рубенса, его искусство является развитием одной, но существенной стороны творчества главы фламандской национальной школы – народного, открыто демократического начала. Заметное влияние Рубенса обнаруживает уже самая ранняя из известных нам картин Йорданса – «Распятие» (1617), а также произведения религиозного содержания, написанные им после 1631 г. – «Иисус среди книжников», «Введение во храм», «Тайная вечеря». Большое воздействие на профессиональное становление начинающего художника оказали и старые нидерландские мастера, а из современных ему живописцев – Караваджо, творчество которого было ему хорошо известно, хотя сам Якоб в Италии никогда не был.

Высокий уровень мастерства демонстрирует живописец уже в ряде своих ранних произведений, например, в аллегорической картине «Сатир в гостях у крестьянина» (1620 – прил., рис. 18) или в композиции на библейскую тему «Поклонение пастухов» (1618), которые принадлежат к лучшим произведениям начального периода его творчества.

При создании картины на сюжет из Библии художнику позировала его собственная жена с ребенком, и мы видим, насколько прочно его воображение связано с впечатлениями действительности. Довольно заурядное, но в то же время наделенное на редкость характерными индивидуальными чертами, лицо Богоматери светится нежным и умиленным чувством. Замечательны по характерности и верности жизненной правде фигуры пастухов и крестьянок, пришедших поклониться младенцу Христу. Они изображены с покоряющей силой реальности, одновременно олицетворяя собой глубокие, искренние и трогательные чувства восторга, благоговения и простодушной радости. Все реальное, земное на этом полотне – начиная от лиц, рук, одежды до медного кувшина и россыпи соломы на первом плане – точно и мастерски воссоздается живописью. Сияющие, насыщенные краски вносят праздничную торжественность.

Лучшее в наследии Йорданса – его жанровые композиции. Темами для них служили фламандские пословицы («Как поют старшие, так щебечут и младшие») или праздники («Праздник бобового короля», до 1656). Один из излюбленных им сюжетов – «Сатир в гостях у крестьянина» – почерпнут из басни Эзопа, но античную легенду художник переосмысляет в национальном духе.

Действие происходит в доме фламандского крестьянина. Персонажи картины – крестьяне – сильные, грубоватые, не отличающиеся внешней красотой; вещи, их окружающие, – стол, кувшин, миски – под стать хозяевам – тяжеловесные, нескладные, но прочные и надежные. Ни мужчины, ни молодая женщина с крепким розовощеким ребенком на коленях, ни старуха на заднем плане – никто из них не удивлен внезапным появлением козлоногого жителя лесов: ведь он словно родственное им существо. Как сатир для древних греков был олицетворением сил природы, так фламандские крестьяне для Йорданса воплощают могучую, первозданную стихию жизни. Он пишет на холсте большого размера, фигуры дает в натуральную величину, выдвигая их на первый план и плотно насыщая ими пространство, от чего картина становится монументальной.

Картины Йорданса лишены той высокой степени обобщения, которая была свойственна Рубенсу. В то же время его мифологические, и в особенности жанровые сцены при всей их нарочитой брутальности, нередко граничащей с грубоватостью, нельзя назвать сугубо прозаическими. У него всегда чувствуется столь характерное для мастеров фламандской школы ощущение праздничности бытия, радостное восприятие жизни во всех ее проявлениях. Отсюда и живописная манера художника – несколько тяжеловесная, но в то же время широкая и размашистая, с сочными пятнами ярких, насыщенных тонов, плотным и жирным мазком, с присущей ей добротностью и основательностью.

Искусство Якоба Йорданса как бы впитало народную стихию фламандской культуры. После смерти Рубенса художник по праву стал считаться главой национальной живописной школы.

ЖИВОПИСЬ НИДЕРЛАНДОВ

Нидерландская революция превратила Голландию, по словам К.Маркса, «в образцовую капиталистическую страну XVII столетия». Завоевание национальной независимости, уничтожение феодальных пережитков, бурное развитие производительных сил и торговли дали ей возможность войти в число самых передовых европейских государств. И, хотя невиданное обогащение правящих классов сопровождалось чудовищной эксплуатацией народных масс, голландская культура и искусство вступают в эпоху блистательного расцвета, давшую миру целую плеяду замечательных философов, ученых и художников.

Франс Хальс (1580-1666). Одним из первых голландских мастеров, чье искусство совершило подлинный переворот в области портретной живописи, был Франс Хальс.

Его произведения, оказавшие значительное воздействие на всю европейскую портретную живопись, в полной мере были оценены позднее, однако наиболее проницательные современники воздавали ему должное. Например, Теодор Скревелиус писал, что Хальс, обладая совершенно особой, необычной манерой письма, превосходит всех остальных художников, так как в его живописи заложены такая острота и жизненность, такая сила, что он во многих произведениях, кажется, саму природу вызывает на соревнование. Хальс хорошо владел всеми разновидностями портретного жанра. С равным мастерством писал он большие групповые портреты и изображения детей, обычные камерные портреты и портреты жанровые, как бы стоящие на грани портретного и бытового жанра. Одним из первых он стал создавать портреты людей из народа – крестьян, содержательниц харчевен, рыбаков, нищих и т. д. Но дело не только в сюжетно-тематической стороне его произведений. Кого бы ни писал Хальс, – будь то простой рыбак или напыщенный голландский бюргер, философ Р. Декарт или веселая цыганка с плутоватыми глазами («Цыганка», 1628-1630 – прил., рис. 19), поющие дети или смахивающая на ведьму трактирщица, – всем его портретам присуще качество, которое известный советский ученый Б.Р.Виппер называл открытостью. Речь идет об умении художника показать своих персонажей как бы участвующими в окружающей жизни, протянуть незримые нити, связывающие людей, изображенных на портрете, со зрителем.

Хальс не был сторонником углубленного психологического

портрета и не ставил перед собой задачу раскрытия тонких душевных проявлений человека во всей их сложности и противоречивости, подобно гениальному Веласкесу или своему великому соотечественнику Рембрандту. Он выбирает две-три наиболее характерные черты модели, заостряя и разрабатывая их, делая лейтмотивом каждого портрета. При этом живописец раскрывает характерное и индивидуальное прежде всего в облике, манере держаться, в мимике и жестах модели, так что человек действительно как бы раскрывается перед нами.

Это активное начало творчества Хальса особенно проявлялось в той внутренней экспрессии, которой пронизаны все его произведения. Даже в тех портретах, где нет внешнего движения, его модели как бы переполнены той потенциальной энергией, тем ощущением мимолетности и динамичности жизни, которые придают его полотнам такую жизненность и достоверность.

Кажется, что портреты Хальса рождены в едином порыве вдохновения, начаты и закончены в один прием. Но это впечатление обманчиво, хотя можно считать бесспорно доказанным, что мастер, как правило, не делал предварительных рисунков для своих произведений. Он писал их сразу на холсте, одновременно намечая композицию, моделируя объемы, находя полутона и красочную гамму. В то же время Франс Хальс упорно работал над своими полотнами, и при внимательном их рассмотрении легко убедиться, что в сложной фактуре его картин всегда присутствует определенная, строго выверенная система, что в них нет ничего случайного, приблизительного, неточного. Живописная манера Хальса, его блистательное мастерство родились в естественной диалектике формы и содержания.

Проживший долгую жизнь, в 1650-1660-е гг. художник стал свидетелем резкого перерождения голландского общества, исчезновения его демократического духа. В бюргерской среде самодовольное безразличие и патрицианская спесь сменили прежние напористость и оптимизм. И поздние произведения Хальса чутко отразили дух этого времени, столь чуждого мастеру, и его разочарование в окружающей действительности.

Вместе с тем именно в эти годы его искусство приобрело невиданную прежде психологическую проникновенность и драматическую силу – достаточно вспомнить написанные им в 1664 г. групповые портреты регентов и регентш харлемского приюта для престарелых, в которых с беспощадной правдивостью обнажаются черствость и бездушие этих людей.

Работы Франса Хальса стали мощным стимулом и источником вдохновения для художников последующих поколений.

Харменс ван Рейн Рембрандт (1606-1669). Вершиной голландского искусства XVII века является творчество Рембрандта, который принадлежит к числу мировых гениев живописи. Будучи одним из наиболее типичных голландских художников, он в то же время, подобно Веласкесу и Рубенсу, далеко выходит за рамки своей национальной школы. Известный французский художник XIX в. Эжен Делакруа как-то написал в своем дневнике: «Может быть, когда-нибудь откроют, что Рембрандт гораздо более великий художник, чем Рафаэль…».

Рембрандт Харменс ван Рейн родился в Лейдене в семье зажиточного мельника. Подростком он посещал школу при местном университете, но всегда больше интересовался живописью. Сменив нескольких учителей, Рембрандт уже в девятнадцать лет открывает собственную мастерскую и начинает работать самостоятельно.

В этот ранний, так называемый лейденский период своего творчества, он лишь нащупывает самостоятельный путь в искусстве, изучает возможности выразительных средств живописи (в особенности светотень) в передаче различных состояний человеческого лица, мимики и характера. Каждая такая работа превращалась в студию, в которой исследуется и передается лишь одно психологическое состояние модели, но зато во всей его острой характерности и определенности.

В начале 1630-х гг. Рембрандт переезжает в Амстердам. Его жизнь вступает в полосу материального и семейного благополучия. Благодаря женитьбе на Саскии ван Эйленбург, происходившей из влиятельной и зажиточной семьи, он сближается с местными патрицианскими кругами. Художник завален выгодными заказами, слава его стремительно растет, в в его мастерскую стремится попасть множество учеников. Его живопись становится все более зрелой и значительной. Именно в это время он создает такой шедевр, как «Даная» (1636), где внимание живописца все более переключается с внешней выразительности и привлекательности модели на передачу ее внутреннего состояния (прил., рис. 20).

Но этот период успеха и благополучия длился недолго. Перелом наступает в 1642 г., когда умирает Саския ван Эйленбург. В это же время его картина «Ночной дозор» (1642 – прил., рис. 21), задуманная как героическая сцена, встречает резкое неприятие заказчиков, что сразу же дало трещину в отношениях художника с местным бюргерским обществом. На протяжении 1640-х гг. конфликт расширяется и углубляется. Это было не просто непонимание или неприятие новаторства и необычности искусства Рембрандта, суть конфликта заключалась

во внутренней органической несовместимости гуманизма художника с консерватизмом, самодовольством и духовной ограниченностью буржуазного общества.

С этого времени, но особенно в 1650-е гг. искусство великого мастера претерпевает заметные изменения. В своих произведениях этих лет Рембрандт достигает полной творческой зрелости и свободы самовыражения.

От его жанровых и религиозных композиций все больше веет духом демократизма («Святое семейство», 1645). Его могучий творческий дух не могут сломить даже тяжелые личные испытания – сначала в результате банкротства продается с молотка почти все имущество художника, затем смерть уносит самых близких ему людей, в том числе и горячо любимого сына Титуса. Он теряет приверженцев, ему изменяют ученики. Но и оставшись в полном одиночестве, всеми покинутый и забытый, Рембрандт продолжает упорно работать, и из-под его кисти выходят в эти годы шедевры, равных которым еще не знала мировая история искусства.

В 1660-е гг. художник обращается к Библии как к источнику многовекового опыта человеческой мудрости. Рембрандр находит в ней глубокие драматические коллизии, которые позволяют ему поднимать глобальные, имеющие общечеловеческое значение нравственные проблемы, раскрывающие его понимание смысла человеческого существования. Его живописное мастерство при этом поднимается на новую, недосягаемую прежде высоту.

Наглядный пример тому – картина «Ассур, Аман и Эсфирь» (1660), повествующая о том, как царица Эсфирь раскрыла перед царем Асуром коварные замыслы его фаворита Амана и тем самым спасла от гибели свой народ. Психологическая напряженность ситуации передана здесь не мимикой, жестами или позами, а самой эмоциональной атмосферой, выраженной цветом и светотенью, которые сливаются на полотне в нерасторжимом единстве. Алое платье и золотистая мантия царицы написаны столь интенсивно, что они буквально излучают свет, а фигура Амана исчезает, словно погружаясь в зловещую сумрачно-красную тень.

Неменьшим живописным мастерством, трагизмом, но в то же время и просветленностью, умением найти и до конца раскрыть глубокие человеческие ценности пронизана и последняя композиция Рембрандта «Возвращение блудного сына» (1669), одна из жемчужин его творчества (прил., рис. 22).

Не менее велики достижения позднего Рембрандта и в области портретного искусства. В изображениях пожилых людей он достигает такой глубины психологического проникновения в

характер человека, которая оказалась не под силу не только его современникам, но и художникам всех последующих столетий. Он создает портреты-биографии, в которых как бы развертывается во времени вся история жизни его скромных моделей со всеми их горестями и скромными радостями.

Рембрандт умер в нищете и забвении. И прошло 200 лет после его кончины, прежде чем он обрел свою нынешнюю всемирную славу.

Среди земляков и современников Рембрандта было немало талантливых живописцев, именуемых иногда «малыми голландцами». Большинство из них посвятили себя бытовому жанру, который в этот период достигает своего наивысшего расцвета.

Произведения Яна Стена (прил., рис. 23), Герарда Терборха, Адриана Остаде (прил., рис. 24), Питера де Хооха (прил., рис. 25) и ряда других привлекают своей интимностью и искренностью чувств, поэтичностью и лиризмом, добротностью и мастерством живописи, хотя, конечно, все эти особенности проявлялись у каждого из них по-разному. Так, например, творчество Яна Стена отличалось большей широтой, демократизмом и своеобразной бравурностью, тогда как Герард Терборх был более склонен к утонченности, тонкости в передаче оттенков настроения и изысканному колориту, а Питер де Хоох – к созерцательной поэтичности, лиризму и интимности.

Мировое признание получил также голландский натюрморт XVII века, впервые в истории занявший почетное место среди других жанров живописи. Скромный и демократичный в первой половине века, более пышный, эффектный и красочный – во второй, он по-своему не менее убедительно, чем другие жанры, отразил через мир вещей, окружающих людей, особенности своего времени.

Питер Клас (1597-1661) был одним из лучших мастеров голландского натюрморта первой половины XVII века, способствовавших его огромной популярности. Он был родом из маленького немецкого городка Бургштейнфурта (Вестфалия).

Самые ранние из его работ относятся к 1621-1622 гг. В них еще проглядывает ученическая робость, очевидна и ориентация на признанные образцы и излишне торжественные композиции. Изображаемые им предметы пока что мало связаны друг с другом, весьма изолированны, и разве только то, что они уже смещены от центра к углу стола, свидетельствует о будущем мастерстве. Однако к 1630-м гг. Питер Клас уже вполне проявляет себя как тонкий и самостоятельный мастер.

Прекрасным образцом зрелого творчества художника

является натюрморт «Трубки на столе» (1636). Мотив этот, правда, весьма необычен для Класа, но сама манера исполнения достаточно характерна. Натюрморт решен строго и сдержанно, выдержан в единой цветовой гамме. Его скромность носит, можно сказать, программный характер. Эта особая камерность, соразмерность с живым, конкретным человеком – большое достоинство работ живописца.

Одно время художник по примеру некоторых голландских мастеров, увлеченных Караваджо, тоже стал экспериментировать с применением эффектов искусственного освещения. Писал, например, то, как неровное дрожащее пламя свечи отражается на гладкой поверхности бокала («Натюрморт со свечой», 1627), но в целом подобные натюрморты казались ему не только неестественными, но и слащавыми.

Обычно для своих композиций Питер Клас подбирает немного предметов. Красивый бокал или лимон, небрежно оставленные на углу стола, фрукты и устрицы. Создается впечатление, что между изображаемыми живописцем вещами ведется скрытый внутренний диалог, а их взаимоотношения строго определены. Художник высоко ценит красоту той или иной вещи или предмета, благородство их пропорций, необычность цвета, фактуры и т.д.

Питер Клас мастерски строит композицию своих натюрмортов. В большинстве случаев в его натюрмортах низкий горизонт, четко выявляется какой-либо вертикальный предмет, скажем, высокий стеклянный бокал, вокруг которого организуется композиция из других предметов (прил., рис. 26). Художник дает возможность ощутить неповторимость, плоть каждого из них. На всех предметах лежит незримая печать присутствия человека.

Одна из лучших его картин «Завтрак» (1642) представляет наиболее типичный для мастера сюжет. Ведь прежде всего Питер Клас вошел в историю искусства как мастер, писавший натюрморты, изображавшие набор продуктов и блюд для скромного завтрака небогатого бюргера. Предметы вроде бы случайно и в то же время очень продуманно расставлены на краю стола. Натюрморт строго выдержан в серо-коричневых насыщенных тонах и оставляет впечатление ясности, простоты и особого благородства. В этом и проявилось все незаурядное мастерство художника – создавая произведения на одну и ту же, строго ограниченную тему, он в каждое из них сумел привнести свое особое неповторимое настроение – всегда кажется, что кто-то касался изображенных на картине предметов, только что пользовался ими, всегда чувствуется незримое присутствие человека.

В натюрмортах Класа нельзя не ощутить того оптимистического, мажорного, поистине эпикурейского отношения к окружающей действительности, которое столь характерно для нидерландского бюргерства первой половины XVII столетия, и в то же время – его тягу к размеренной, упорядоченной частной жизни. Так в лучших произведениях голландских мастеров натюрморта тонкость восприятия и правдивость в воссоздании действительности сочетались с острым чувством красоты, открываемой ими в любом ее явлении, даже самом неприметном и будничном.

Якоб ван Рейсдаль (1628/29-1682). К середине XVII века достигает расцвета голландская пейзажная живопись, одним из наиболее выдающихся представителей которой был Якоб ван Рейсдаль.

В ранних своих работах Рейсдаль запечатлел живописные уголки в окрестностях родного Гарлема. Художник не стремился изобразить бескрайние просторы, бурные реки, большие города с многочисленными фигурками людей, занятых обыденными делами, как это делали многие его предшественники и современники. Рейсдаль фиксирует отдельные участки местности, по-особому впечатляющие зрителя, рождающие в его душе ответное чувство. При этом мастер практически не изображает самих людей. Редкие на его полотнах и обычно одинокие фигуры путников (так же, как и птицы, животные) написаны, как правило, не самим художником, а кем-либо из его друзей-живописцев (Берхем, Адриан ван дер Вельде).

Наиболее ранним среди датированных произведений Рейсдаля является пейзаж «Домик в роще» (1646). Это – типичный для него «пейзаж настроения». Затерявшаяся в лесной чаще хижина, отдыхающий у дороги человек, сгущающиеся сумерки создают атмосферу покоя, умиротворенности и одновременно – легкой грусти. Но со временем в произведениях живописца нарастает внутренний драматизм, начинают ощущаться взволнованные и тревожные ноты. Это ярко проявилось уже в 1650-е гг., например, в таких работах, как «Замок Бентхейм» (1653), и особенно в картине «Еврейское кладбище» (ок. 1655 – прил., рис. 27), которую Рейс-даль написал даже в нескольких вариантах. В ней глубоко впечатляет бурный и романтический образ природы. Грозовое небо с темными клубящимися облаками, полоса радуги, руины старинных зданий и стремительный поток воды, проносящийся мимо холодных надгробных каменных плит, напоминают о той тонкой незримой грани, которая отделяет жизнь и смерть.

С одинаковой глубиной, проникновенностью и мастерством

изображал художник заболоченные равнины своей родины и морские виды, тяготея к передаче неспокойных состояний природы, насыщенных движением и драматизмом. Гёте справедливо называл Якоба Рейсдаля художником-мыслителем. В период наивысшего расцвета своего таланта, в 1660-е гг., он изображает жизнь природы в диалектическом развитии, в борьбе сил становления, роста и процветания со всем тем старым и отжившим, что обречено на гибель и постепенно уступает дорогу новому.

Но по-настоящему оценены достижения Якоба Рейсдаля были лишь в XIX веке. Необычайно одаренный и многогранный художник, он намного опередил развитие пейзажа в других странах.

ЖИВОПИСЬ ФРАНЦИИ

Особое место среди передовых в области художественного творчества стран Европы занимала в XVII веке Франция. В разделении труда среди национальных школ европейской живописи при решении жанровых, тематических, духовных и формальных задач на долю Франции выпало создание нового стиля – классицизма. Это не только вывело ее живопись со второстепенных позиций, которые она занимала ранее, но и обеспечило ей в Европе ведущее место, которое французская школа сохранила вплоть до начала XX века.

В начале XVII столетия окончательно завершилось формирование единого французского государства, французской нации. Прекратились разрушительные междоусобицы и кровавые религиозные конфликты. Итоги победоносной для Франции Тридцатилетней войны также способствовали превращению ее в самое могущественное государство Европы. Абсолютная монархия, заинтересованная в преодолении феодальной раздробленности и объединении страны, играла в то время прогрессивную историческую роль.

Практицизм, развитие естественных наук, вера в силу человеческого разума оплодотворяли всю культуру Франции. Декарт, Паскаль, Гассенди – в науке и философии, Корнель, Расин, Мольер, Лафонтен – в литературе и театре, Перро, Мансар, Пуссен, Лоррен – в архитектуре и живописи – таким было XVII столетие во Франции.

Шарль Лебрён (1619-1690) был одним из наиболее характерных представителей французского классицизма.

Лебрён работал главным образом в области исторической живописи. Получив звание первого живописца короля, он участвовал во всех официальных проектах того времени, прежде всего в оформлении Большого дворца в Версале. Его росписи прославляли мощь французской монархии и божественное величие Людовика XIV – Короля-Солнца. Конечно, нельзя отказать художнику в довольно высоком уровне техники, но это только сильнее подчёркивает надуманность замысла, который сводится к заурядной придворной лести.

С 1662 г. Лебрён контролировал все художественные заказы двора. Так, он лично расписывал залы Аполлоновой галереи в Лувре, интерьеры замка Сен-Жермен и Версаля (Военный Зал и Зал Мира). В то же время он много лет руководил королевской «Мануфактурой гобеленов», изготовлявшей ковры, мебель, ювелирные изделия (все в едином стиле) для строящихся

дворцовых ансамблей. За свою жизнь Лебрён создал и множество портретов. Его заказчиками были в основном высшие чиновники и придворная аристократия. Живописец во всём потакал их примитивным вкусам, зачастую превращая свои картины в стандартное парадное театрализованное действо. Таково, например, изображение канцлера Франции Пьера Сегье. Этот политический деятель недаром получил свое прозвище «Собака в большом ошейнике». Но в его портрете не ощущается даже намёка на жестокость характера данного вельможи – с благородной осанкой и улыбкой на приятном лице, исполненный мудрого достоинства, он чинно восседает на коне в окружении свиты (прил., рис. 28).

Написанная по заказу короля серия полотен из жизни Александра Македонского («История Александра», 1662-1668) принесла Лебрёну дворянство и титул «Первого королевского живописца», а также пожизненную пенсию. Разумеется, в этих картинах живописец проводит понятную всем окружающим параллель между деяниями прославленного полководца древности и нынешнего французского монарха.

Благодаря его кипучей энергии и организаторскому дару была основана французская Королевская академия живописи и скульптуры (1648). В качестве руководителя и педагога академии Лебрен проявил себя подлинным диктатором, настаивая прежде всего на тщательном обучении молодых живописцев рисунку и пренебрегая колоритом. Догмы Академии приводили к господству штампа, нивелированию творческой индивидуальности, способствовали унификации искусства и поставили его (а вместе с тем и теорию классицизма) на службу абсолютизму.

Многолетняя разносторонняя и напряженная деятельность, а также придворные интриги подорвали здоровье стареющего художника, и он умер, не успев завершить росписи Версаля, одним из создателей ансамбля которого он был.

Никола Пуссен (1594-1665). Ведущим стилем художественной культуры Франции XVII века стал классицизм. Величайшим французским художником этого столетия и главой классицистической живописи был Никола Пуссен. В его высказываниях и содержатся основные теоретические положения классицизма.

Фундаментом и сутью теории классицизма стал рационализм.

Разум, мысль провозглашались главными критериями художественной правды и красоты. Требования разума обязывали искусство к логичности, ясности, композиционной стройности.

Свой этический и эстетический идеал французский классицизм видел в культуре античности и итальянского Возрождения. Все эти постулаты классицизма нашли яркое и своеобразное воплощение в творчестве самого Пуссена. В его произведениях наглядно отразились и главные противоречия, и основная тематика классицизма – человек и общественная жизнь, человек и природа.

Сын нормандского крестьянина, Никола с юности жил в Париже и был уже довольно известен как живописец, когда в 1623 г. решил посетить Италию. Там он изучает античное искусство и творчество великих мастеров Ренессанса. Вернувшись затем в Париж по личному требованию короля, Пуссен не выдерживает тягостной придворной обстановки с ее вечными интригами и вскоре снова возвращается в Италию, где и проходит большая часть его жизни. Тем не менее при этом Пуссен остается истинно французским художником, решающим задачи, стоящие именно перед французским искусством.

Темы для своих полотен он находил в мифологии, в исторических преданиях и книгах Священного писания. В них художник искал образцы сильных характеров, величественных поступков и страстей, торжества разума и справедливости, выбирая сюжеты, которые давали бы уму пищу для размышлений, воспитывали в человеке добродетель и учили его мудрости, – именно в этом видел художник общественное назначение искусства. Но особенно важно, что при этом он сумел сохранить подлинную эмоциональность, глубокое личное чувство, огонь истинного вдохновения Изображению «героических и необычайных действий» посвящены многие его композиции конца 1620-х-1630-х годов: «Смерть Германика»(1627), «Взятие Иерусалима» (1628), «Похищение сабинянок» (1633). Но, обращаясь к сюжетам древности, Пуссен говорит о них как француз XVII века, для которого все предопределено прежде всего государственной необходимостью и общественным долгом.

Другая ведущая тема в его искусстве этого периода – единство человека и природы. В тот период Пуссену было близко чувство счастливой гармонии и безоблачной радости бытия, которыми исполнены легенды античности («Воспитание Юпитера», «Триумф Флоры», обе – начало 1630-х).

В своих картинах Пуссен стремился к уравновешенности и разумности композиции, выверял расположение фигур на холсте, подобно тому, как геометр рассчитывает чертежи. Но его произведения не превращались в рассудочные схемы благодаря радостным, светлым краскам, четкости и изяществу рисунка, богатству мыслей и чувств. Усвоив уроки венецианской

живописи, Пуссен обогащает свою палитру, насыщает свои строго построенные картины светом и цветом, «язык тела» (как называл пластическую композицию фигур сам мастер) полон у него одухотворенности («Венера и пастухи», конец 1620-х; «Ринальдо и Армида», 1625-1627).

Большинство сюжетов его картин имеет под собой литературную основу. Например, картина «Танкред и Эрминия» (1630-е – прил., рис. 30) написана по мотивам поэмы итальянского поэта эпохи Возрождения Торквато Тассо «Освобождённый Иерусалим», повествующей о походах рыцарей-крестоносцев в Палестину. Но художника интересовали не военные, а лирические эпизоды, в частности, история любви дочери сарацинского царя Эрминии к рыцарю Танкреду.

На холсте запечатлена сцена того, как после ранения Танкреда в бою Эрминия мечом отрезает себе волосы, чтобы перевязать ими его раны. На полотне господствуют гармония и свет. Фигуры Танкреда и склонённой над ним Эрминии образуют некое подобие круга, что сразу вносит в композицию равновесие и покой. Колорит картины построен на гармоничном сочетании чистых красок – синей, красной, жёлтой и оранжевой. Действие сосредоточено в глубине пространства, первый план остаётся пустым, благодаря чему возникает ощущение простора. Эпически монументальное, возвышенное, это произведение показывает любовь главных героев, принадлежавших к враждующим сторонам, как величайшую ценность, которая важнее всех войн и религиозных конфликтов на земле.

Во второй половине жизни Пуссена вера в способность человека совершить любой подвиг уступают место волевому напряжению, стоицизму, необходимости отстаивать свои идеалы. Торжествующий оптимизм, прямая демонстрация этических и гражданственных идеалов сменяются в его сюжетных композициях раздумьями, исполненными грусти. Эти свои мысли живописец старается предельно ясно выразить на полотне.

Примером может послужить картина «Аркадские пастухи», (1650-1655 – прил., рис. 29). Изображенные на ней счастливые люди, окруженные дивным пейзажем, вдруг оказываются перед гробницей с надписью: «И я жил в Аркадии». Это сама Смерть обращается к персонажам, разрушает их безмятежное настроение, заставляя задуматься о неизбежных грядущих страданиях. Но, несмотря на трагическое содержание, художник повествует о столкновении жизни и смерти сдержанно. Композиция картины проста и логична: персонажи сгруппированы возле надгробия и связаны движениями рук. Одна из женщин кладёт руку на плечо своего соседа, словно пытаясь помочь ему примириться с мыслью

о неизбежном конце. Фигуры, чем-то напоминающие античные скульптуры, написаны с помощью мягкой и выразительной светотени.

Возможно, именно разочарование в окружающей действительности побудило Пуссена в последние годы жизни обратиться к пейзажу. Он создает впечатляющую серию пейзажей «Четыре времени года» с библейскими сценами, символизирующими историю мира и человечества: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима» (все – 1660-е). Пуссену, как никому из его современников, удалось передать в своих пейзажах всю грандиозность мироздания. Правда, и здесь он остался верен своим принципам. Величественная, гармоничная природа, подчеркивал он, должна рождать гармоничные же мысли, поэтому горы, рощи и водные потоки в его пейзажах группируются, как человеческие фигуры в аллегорических композициях. В картинах Пуссена пространственные планы чётко отделены: первый план – равнина, второй – гигантские деревья, третий – горы, небо или морская гладь. Чередование планов подчеркивалось полосами света и тени, иллюзия простора и глубины придавала им эпическую мощь и величие.

Разделение на планы подчёркивалось и цветом. Так появилась система, названная позже «пейзажной трёхцветкой»: в живописи первого плана преобладают жёлтый и коричневый цвета, на втором – тёплые и зелёный, на третьем – холодные, и прежде всего – голубой. Но художник был убеждён, что цвет нужен лишь для создания объёма и глубокого пространства и не должен отвлекать глаз зрителя от ювелирно точного рисунка и гармонично организованной композиции. В результате рождался образ идеального мира, устроенного согласно высшим законам разума.

По масштабу дарования, по глубине содержания и широте проблематики, наконец, по тематическому диапазону творчества никто из соотечественников не мог сравниться с Пуссеном, этим подвижником в искусстве, по признанию Делакруа, не знавшим себе равных, как «пристальный и в то же время проникнутый поэзией изобразитель истории и движений человеческого сердца».

Клод Лоррен (1600-1682). Клод Желле, более известный в истории искусства как Клод Лоррен, был наиболее интересной фигурой в живописи французского классицизма после Пуссена.

Родом из провинции Лотарингия (которая именовалась по-французски «Лоррень», что и дало ему это прозвище), он ещё ребёнком попал в Италию, где и начал обучение живописи. Большую часть своей жизни мастер провел в Риме, откуда лишь

иногда ненадолго возвращался на родину. Лоррен посвятил своё творчество пейзажу, что для Франции того времени было редкостью. И если пейзажи Пуссена иногда называют героическими, то творчество Лоррена представляет другую, лирическую линию в классическом пейзаже. Его полотна воплощают те же идеи и композиционные принципы, что и пейзажи Пуссена, но отличаются большей тонкостью колорита и виртуозно построенной перспективой. Лоррена интересовали игра тонов, изображение воздуха и света на холсте («Сельский праздник» – прил., рис. 31). В итальянской природе искал он воплощение своего идеала. Но мотивы реальной природы Италии служили ему лишь поводом, отправной точкой для создания собственного идеального, глубоко лирического образа.

Строгость композиции, рассчитанное расположение масс на холсте, четкое разграничение пространства на планы, спокойствие роднят мастера с Пуссеном и позволяют отнести его творчество к классицистическому направлению. Но Лоррена гораздо больше, чем его великого современника, интересовало состояние природы в разное время дня, в частности, эффекты утреннего или вечернего освещения, вибрация воздуха («Полдень», 1657; «Ночь», 1672; «Пейзаж с Персеем и Медузой», 1674). В его работах захватывает ощущение простора, наполненного воздухом и светом, благодаря которым все элементы картины естественно связаны друг с другом, а композиция получает живописное единство. Причем люди в его пейзажах оставались только стаффажем, поэтому он нередко поручал вписывать человеческие фигуры своим коллегам.

В отличие от Пуссена Лоррен воспринимает античность в лирическом, даже идиллическом ключе – для него это прежде всего «золотой век» человеческой истории («Пейзаж с Кефалом и Прокридой», 1645; «Аполлон, охраняющий стада Адмета», 1654). И открывающиеся при этом поэтические возможности занимают живописца гораздо больше, нежели историческая достоверность его картин («Утро», 1666).

Освещение в его работах всегда дается художником в мягких переходах – он избегает контрастов света и тени, чтобы не внести в картину эмоционального напряжения. Поэтому в его пейзажах всегда царит лето, а природа не знает увядания и непогоды, все в ней дышит безмятежностью, все исполнено величавого спокойствия («Ацис и Галатея», 1657; «Очарованный замок», 1664).

Лоррен наблюдает природу восторженными и чуткими глазами, но при этом он всегда остается приверженцем классицизма, для которого важнее всего стройная система

мироздания: безграничность природы он заключает в стройные композиционные рамки, а волшебное многообразие ее облика подчиняет устойчивым и рациональным закономерностям.

Тонкая эмоциональность, блестящее живописное мастерство сделали произведения живописца из Лотарингии необычайно популярными, его работы многие десятилетия оставались образцом для европейских пейзажистов.

Несмотря на огромное влияние Клода Лоррена, и особенно Накола Пуссена, было бы ошибочным представлять себе весь XVII век во Франции как безраздельное господство классицизма. Здесь работали и придворные мастера, использовавшие для прославления королевского двора приемы барокко, и последователи Караваджо, велик во Франции был и авторитет Рубенса. Особое место занимала группа так называемых живописцев реальности.

Луи Ленен (1593-1648) был наиболее талантливым из «реалистов». Наравне с голландскими и фламандскими жанристами он первым ввел в европейскую живопись изображения людей из народа с обыденностью их жизни.

Персонажи картин Ленена – простые крестьяне, повседневную жизнь которых живописец хорошо знал, так как сам был родом из небольшого городка в Нормандии. Его герои непримечательны внешне, но исполнены благородства, достоинства и внутреннего покоя. Спокойные, немногословные, сдержанные в своих чувствах, они живут в гармонии с Богом, окружающим миром и собой, проводя свои дни в смиренном, напряженном и кропотливом труде («Возвращение с сенокоса», 1641).

Художник подчеркивает в крестьянской жизни прежде всего ее нравственную основу, ее высокий этический смысл («Посещение бабушки», 1640-е). Отсюда и специфика полотен Ленена: в них нет ни события, ни рассказа. В его картинах отсутствуют сцены, непосредственно изображающие крестьянский труд; не содержат они и отпечатка шумности и жизнерадостности, присущих произведениям фламандских мастеров. Работы Ленена лишены каких-либо черт занимательности или сельской «экзотики», их сдержанность подчеркивают и рассчитанно простая композиция, и пластически четкие формы («Крестьянская трапеза», 1640-е). В то же время каждое такое полотно является типичным эпизодом крестьянского быта, раскрывающим его характерные, устойчивые черты и мельчайшие детали.

В его картинах бытовая атмосфера возвышенна; его герои нередко как бы застывают в величавом покое; их жесты всегда

неспешны. Например, низкий горизонт, отображенный на картине «Семейство молочницы» (1641 – прил., рис. 32), укрупняет фигуры крестьян, когда они выстраиваются в ряд, как на античном рельефе. Такая строгость композиции, четкость контура и удивительное чувство достоинства персонажей позволяют ощутить и в этих скромных жанровых сценах дыхание классицизма.

Своеобразие стиля Ленена также в сочетании неприкрашенности изображения персонажей и возвышенного художественного строя. Многие его работы отличаются большой поэтичностью. Так, в «Остановке всадника» (1640-е) крестьяне, запечатленные на фоне великолепного воздушного пейзажа, воспринимаются как прекрасные и простодушные дети природы. А одну из них – стройную девушку, чья фигура исполнена одновременно силы и грации, а улыбка пленяет наивной радостью, – даже сравнивают с древнегреческой кариатидой. Лирическая тема в произведениях мастера связана и с его многочисленными детскими образами.

Ленен мастерски умел с помощью разнообразной техники – от эмалевого сплава красочного слоя до свободных движений – отобразить воздух и землю, грубую ткань и дерево, объединить всю живописную поверхность холста чистым серебристым тоном («Крестьянское семейство», 1645-1648).

В своем стремлении найти гармонию в жизни «простых поселян» Луи Ленен во многом предвосхитил идеи философа эпохи Просвещения Жана-Жака Руссо. А в XIX веке его творчество нашло продолжателя в лице Жана-Франсуа Милле, прозванного современниками «художником-крестьянином».

Таким образом, во второй половине XVII в. живопись во Франции становится все более официальной, придворной и академичной. Творческие методы превратились в жёсткую систему правил, а процесс работы над картиной – в откровенное подражательство. Талант придворных живописцев растрачивался на помпезные композиции и парадные портреты, мастерство художников классицизма начало падать. В итоге к концу этого столетия живопись во Франции, как и во всей Европе, переживала глубокий упадок.

АРХИТЕКТУРА XVII ВЕКА

Наиболее полное выражение итальянское барокко нашло в архитектуре, где этот стиль проявился в грандиозности масштабов как отдельных сооружений, так и целых ансамблей, а также в пышной декоративности их внешнего и внутреннего оформления.

Барокко тяготело к ансамблю, к организации пространства: городские площади, дворцы, лестницы, фонтаны, парковые террасы, партеры, бассейны, городские и загородные резиденции построены на принципе синтеза архитектуры и скульптуры, подчинения общему декоративному оформлению.

Стиль барокко получил развитие прежде всего в тех странах и регионах, где восторжествовали феодальные силы и католическая церковь. Это были сначала Италия, затем – Испания, Португалия, Фландрия (оставшаяся под владычеством Испании), несколько позже – Германия, Австрия, Англия, Скандинавия, Восточная Европа, Новый Свет. Позднее, в XVIII веке, барокко нашло своеобразное и блестящее воплощение и в России. Но ни во Франции, ни в Голландии оно не получило широкого распространения.

Формирование стиля барокко связано с усилением католицизма и феодальной реакции. В рамках этого стиля католическая церковь и светская власть нашли способ внушить широким массам чувство благоговения перед властью и церковью, поразить и ослепить людей ее великолепием, потрясти примерами мученичества ревнителей церкви. С воцарением барокко, которое культивирует религиозные идеи и отдает предпочтение репрезентативным, монументальным постройкам, храм становится в центре архитектурных интересов.

Не изобретая новых типов зданий, архитекторы барокко находят для старых типов построек новые конструктивные, композиционные и декоративные приемы, которые в корне меняют форму и содержание архитектурного образа. Свободно используя античные ордерные формы, они стремятся к динамичному пространственному решению, к трактовке объемов живописными массами, применяют сложные планы с преобладанием криволинейных очертаний.

Интерьер барочной церкви подчиняется пышности мессы, которая все больше превращается в театрализованное представление. С появлением органа и возникновением фуги месса воздействует на прихожан уже не только ясностью своих слов, но и музыкой, которая становится могучим выразителем ее

настроения. Таким образом, внутри церкви происходит синтез изобразительных видов искусства и музыки. В интерьере храма используются разные материалы – цветные мраморы, резьба по камню и дереву, лепнина, позолота.

Стремление к излишней пышности и парадности привело к тому, что замки аристократов этого времени совершенно утратили характер укрепления и представляют собой роскошные постройки, причудливые по своему плану, рассчитанному на возможно сильное впечатление. Их фасад парадно развернут выступающими, раскинутыми по обе стороны крыльями. Особенно важное значение приобретает средняя часть постройки: расположенные друг над другом ряды колонн устанавливают переход к фронтону, контур которого часто прерывается или разрушается богатой декорацией, расставленными на балюстраде вазами и скульптурами. За таким фасадом открываются залы, украшенные с невиданной роскошью.

В средней части постройки располагается обширный вестибюль. Две широкие лестницы с изящными перилами, предназначенные для пышных праздничных процессий, поднимаются через все этажи на самый верх, сходясь мягкими кривыми линиями и открывая парадные комнаты, имеющие не квадратные или прямоугольные, а многоугольные смягченные формы (прил., рис. 33). Пестрая декорация разрушает плафон, который раскрывается над головой, как небо. На потолке изображают уходящие вверх детали архитектурного убранства, служащие продолжением стены, и заселяют это пространство фигурами людей. Все это говорит о том, что при помощи купола, потолка и стен архитекторы той эпохи старались высвободить и расширить пространство.

За пределами самого здания, будь то дворец, замок или загородная вилла, проектировщики стремятся достичь полного стилевого единства, желая упрочить точно рассчитанный эффект фасада и согласуя с ним все окружающее. К этому фасаду большей частью ведет двор, обнесенный стеной или рядами аркад. Во дворе иногда располагаются уступами небольшие постройки, устанавливая постепенный переход к широко развернутому фасаду дворца. За дворцом обычно разбит парк с идеально подстриженными аллеями. Такие парки с деревьями строго определенной формы уже создавал Ренессанс. Но теперь перед фасадом дворца, обращенным к саду, располагается широкая площадка с аккуратнейшими лужайками, края которых извиваются причудливыми завитками орнамента барокко. Между ними проходят аллеи деревьев, кроны которых подстрижены в виде шаров, пирамид, гладких стен и т.д.

Из аллей открывается роскошный вид на дворец, боковые строения и огромные фонтаны. Примечательно, что центральная подъездная дорога, парадный зал дворца (или виллы) и главная аллея парка по другую сторону фасада проходят по одной оси.

Принцип осевого построения является тем прогрессивным элементом, который эпоха барокко вводит в градостроительство. Архитекторы барокко создали планировочную систему, упорядочив прежнюю хаотическую застройку средневекового города, придали улицам прямолинейные очертания, завершив их площадями, которые, в свою очередь, стали объектами архитектурных композиций.

Новые градостроительные принципы были воплощены в Риме. Впервые в истории градостроительства применяется трехлучевая система улиц, расходящихся от площади дель Пополо, чем достигается связь главного въезда в город с основными ансамблями Рима. Обелиски и фонтаны, поставленные в точках схода лучевых проспектов и на их концах, создают почти театральный эффект уходящей вдаль перспективы. Этот принцип имел огромное значение для дальнейшего развития всей последующей европейской архитектуры.

На смену статуе как организующему площадь началу приходит или обелиск с его динамичной устремленностью ввысь, или фонтан, обильно украшенный скульптурой. К наиболее совершенным строениям такого типа относятся фонтаны Четырех рек на площади На-вона и фонтан Тритона на площади Барберини, автором которых был основоположник стиля зрелого барокко **Лоренцо Бернини** (1598-1680). Крупнейшей архитектурной работой Бернини явилось успешное завершение многолетнего строительства знаменитого собора Святого Петра в Риме и формление площади перед ним (прил., рис. 34).

В самом соборе он выделил его продольную ось и центр (подкупольное пространство) роскошным бронзовым киворием (балдахином), в котором нет ни одного спокойного контура.

Обширное пространство площади перед собором Святого Петра Бернини замкнул двумя могучими крыльями монументальной колоннады, которые, расходясь от главного западного фасада собора, образуют сначала форму трапеции, а затем переходят в громадный овал, подчеркивающий особую подвижность композиции. По мере движения по площади и изменения точки зрения кажется, что колонны то сдвигаются теснее, то раздвигаются. Сверкающие струи воды двух фонтанов и стройный египетский обелиск между ними своими вертикалями организуют пространство. Здесь архитектор мастерски использовал законы оптики и перспективы с дальней точки

зрения: сокращаясь в перспективе, поставленные под углом колонны трапециевидной площади воспринимаются прямыми, а овальная площадь – круглой.

Эти же свойства искусственной перспективы Бернини с успехом применил при проектировании парадной Королевской лестницы (1663-1666), соединяющей собор Святого Петра с папским дворцом. Бернини добился иллюзии увеличения размеров лестницы и ее протяженности, усилив эффект ее перспективного сокращения с помощью точно рассчитанного постепенного сужения лестничного пролета, кассонированного свода перекрытия и уменьшения обрамляющих ее колонн. Это, в свою очередь, делает особенно эффектным выход Папы Римского, его появление в соборе во время богослужения.

Но, если в архитектуре Бернини принципы барокко преломились с той сдержанностью и чувством меры, которые придают его постройкам почти классическую ясность, то в творчестве второго крупнейшего зодчего Италии XVII века **Франческо Борромини** (1599-1667) эти принципы воплотились в предельно заостренной форме. В произведениях этого мастера экспрессия подчас преувеличена, а эмоциональное начало в церковной архитектуре получило ярко выраженные черты иррациональности.

Спроектированная Борромини небольшая церковь Сан Карло алле Куаттро Фонтане в Риме (1634-1667), – это первое церковное здание, построенное всецело в расчете на живописную неправильность (прил., рис. 35). Здесь на наших глазах как бы происходит становление форм: линия фасада искривлена, подвижна, изгибаясь то внутрь, то наружу; членения фасада не получают завершения: балочное перекрытие второго этажа разорвано в центре – там помещен овальный картуш, который поддерживают два летящих ангела. Стена как бы растворяется в выступах и проемах, в живописной игре светотени. Стоящие в нишах статуи с преувеличенно экзальтированными жестами и причудливые орнаментальные детали еще больше усиливают экспрессию архитектурных форм.

Другая церковная постройка Борромини – церковь Сант Иво (1642-1660). Она имеет форму шестиугольника, где между треугольными выступами стен расположены различные по форме ниши. Посетителю трудно уловить логику пространственной организации помещения, – кажется, что интерьер непрерывно изменяется. Настроение мистической экзальтации достигает своего апогея, когда взгляд переходит от стен к вырастающему из них сводчатому куполу. Его порывистое устремление вверх словно дает выход тяге внутреннего пространства к

беспредельному расширению. Купол с льющимся из него светом воспринимается словно заключительный аккорд в архитектурном образе здания, несущего на себе как бы печать божественной одухотворенности.

Здесь следует отметить, что оба этих выдающихся итальянских архитектора участвовали и в проектировании целого ряда светских зданий, например, палаццо Барберини в Риме (1625-1663), где основным лейтмотивом были парадное великолепие и величавость.

Во Франции периода утверждения абсолютной монархии и создания единого французского государства также формируется светская национальная культура. В это время страна переживает экономический подъем, становится могучей европейской державой. Борьба за национальное объединение способствует развитию интереса личности к государственным проблемам, укреплению высокой дисциплины разума и формированию чувства ответственности личности за свои поступки, подчинения интересов сословий и отдельных людей интересам нации. Рационализм становится характерной чертой французской культуры.

Однако широкое движение за объединение нации сопровождалось также острыми социальными конфликтами, неоднократными восстаниями крестьян и городской бедноты, борьбой феодальной аристократии за сохранение своих привилегий. На этой почве рождались утопии, мечты об идеальном обществе, основанном на законах разума и справедливости.

В этих непростых условиях формируется французская национальная художественная культура, в которой сталкиваются новое и старое, происходит борьба различных идейно-художественных направлений. По воле короля и католической церкви при дворе насаждается помпезное искусство в духе итальянского академизма и барокко. В борьбе с барокко формируются классицизм и реализм.

Сам термин «классицизм» произошел от латинского слова *classicus* (образцовый). Основой теории классицизма был рационализм, опирающийся на философскую систему Декарта.

Писателей и художников вдохновлял идеал совершенного общественного устройства, основанного на законах разума, которым они придавали огромное значение, образ гармоничного человека, который они искали в Древней Греции и республиканском Риме. Но, в отличие от гуманистов Возрождения, они обращались к разуму как дисциплинирующему началу. При оценке человека для них огромное значение имели

его моральные качества, понятия о норме, добродетели. Центральное место в искусстве занял образ разумного, мужественного человека, наделенного осознанием общественного долга. Эстетика классицизма рассматривала художественную культуру античности как абсолютную для всех времен и народов норму и образец для подражания.

Со второй половины XVII столетия Франция прочно и надолго занимает ведущее место в художественной жизни Европы. Но в конце правления Людовика XIV в ее искусстве появляются новые тенденции, новые черты, отражающие постепенное вырождение абсолютизма и усиление реакции.

Главенствующая роль в изобразительном искусстве теперь принадлежит архитектуре, которая подчиняет себе и живопись, и скульптуру, носящие теперь преимущественно декоративный характер.

Архитектура как нельзя лучше могла выразить идею триумфа централизованного государства. Неслучайно именно в это время в Париже разворачивается грандиозное строительство, где лучшие зодчие впервые в невиданных масштабах решают проблему архитектурного ансамбля. Так на смену стихийной планировке средневекового поселения, дворцу эпохи Ренессанса, изолированной дворянской усадьбе первой половины XVII века приходит новый тип дворца и регулярного централизованного города.

Новые художественные особенности французской архитектуры проявляются в применении ордерной системы античности, в целостном построении объемов, а также в сочетании строгой упорядоченности с барочной пышностью. Все эти тенденции нашли воплощение в грандиозном ансамбле Версаля (1668-1689), в возведении которого принимала участие многочисленная команда выдающихся архитекторов, скульпторов, художников, мастеров прикладного и садово-паркового искусства (прил., рис. 36).

От гигантской площади перед дворцом отходят три проспекта, три дороги, ведущие в Париж, Сен-Клу и Со. Вытянутый вширь трехэтажный дворец, фасад которого тянется на полкилометра, господствует над окружающей местностью и организует ее. Экстерьер здания классически строг, чередование окон, пилястр, колонн создает четкий, спокойный ритм. Все это дополняется пышностью отделки.

По другую сторону дворца средний проспект, ведущий в Париж, переходит в главную аллею парка, которая заканчивается большим бассейном. Парковый фасад, завершенный выдающимся французским архитектором Франсуа Мансаром (1598-1666),

отличается единством и торжественной строгостью.

Версальский парк – это регулярный парк, в котором все выверено, где во всем сказывается воля и разум человека (прил., рис. 37). Обширная территория парка протяженностью около трех километров включала множество бассейнов, каналов, была украшена большим количеством статуй, скульптурных групп, рельефов, фонтанных композиций.

Все декоративные работы в Версале возглавлял «первый живописец короля», директор Академии живописи и скульптуры, директор мануфактуры гобеленов Шарль Лебрён. В большей степени именно ему французское искусство обязано созданием единого декоративного стиля – от монументальной живописи и картин до ковров и мебели.

Наряду с сооружением Версаля активно перестраивались и другие города, и прежде всего Париж. Его украсили площадь Людовика Святого (ныне Вандомская) и круглая площадь Победы, ставшая средоточием сети улиц города. В создании общественного центра Парижа весомую роль сыграл так называемый Дом Инвалидов с собором и обширной площадью, возведенный Жюлем Ардуэном-Мансаром (1646-1708) по образцу и подобию собора Святого Петра в Риме (прил., рис. 38).

Произведением зрелого французского классицизма является восточный фасад Лувра (1667-1678), выстроенный Клодом Перро (1613 – 1688). Он протянулся на 173 метра и рассчитан на восприятие с расстояния. Здание Лувра впоследствии послужило образцом для многих учреждений Европы (прил., рис. 39).

В строительстве городских и загородных особняков архитекторы Фландрии в основном копировали итальянские палаццо. Порталы украшались изогнутыми фронтонами, балконы – скульптурой и поддерживались кариатидами или атлантами. Из Германии заимствовались формы трансформированного барочного картуша, напоминающего очертания волны, маски, хряща – кнорпельверка (от немецких *Knorpel* (хрящ) и *were* (работа)) или ушной раковины (ормушль). Они хорошо сочетались с изысканным растительным скульптурным орнаментом и придавали порталам пышные, выразительные очертания. В Австрии особняки тоже были выдержаны в стиле итальянских барочных дворцов, но нижние этажи часто строились из гранёных каменных блоков (так называемый бриллиантовый руст), а верхние декорировались выразительными ордерными деталями-пилястрами, колоннами, арками со скульптурой (прил., рис. 40).

Несколько выделялись из общего ряда постройки голландского барокко. Дом зажиточного бюргера здесь выглядел

значительно скромнее, чем дворцы Франции, Австрии и тем более Италии. Из-за крайней дороговизны земли голландцы были вынуждены довольствоваться лишь крохотными садиками позади зданий. Традиционно высокий фронтон усиливал вертикальную вытянутость трёх-четырёхэтажного дома. Красный кирпич, из которого обычно возводились постройки, дополняли ордерные детали из белого камня, использовавшегося в отделке.

СКУЛЬПТУРА XVII ВЕКА

В эту эпоху наиболее востребованнным было искусство живописцев и ваятелей, так как падким на роскошь и блеск аристократии и буржуазии требуется для украшения их быта все больше художественных произведений.

Сотни статуй устанавливались в парках, на фасадах и во внутренних покоях дворцов. Прославляя заказчика, скульпторы создают портреты в том же высокопарном стиле, в каком поэтами пишутся хвалебные оды. Возводятся пышные надгробные памятники, загроможденные гербами и аллегорическими изображениями всевозможных добродетелей, подобно тому, как осыпают титулами живых людей.

С другой стороны, скульпторы барокко, зная досконально строение человеческого тела, развивают до предела его трехмерную выразительность. Ради эффектного движения или поворота фигуры они порой далеко переходят границу возможного в манерной искривленности тела.

Понятие пластического покоя было совершенно чуждо итальянской скульптуре этого века. Спокойно стоящие рядом фигуры не признавались. Даже аллегорические фигуры ставились в живые, часто драматические отношения друг к другу. Не только в позах, но и в смене выражения лица мастера старались отобразить жизнь и страсть.

Самым ярким представителем итальянской скульптуры этого периода был **Лоренцо Бернини**. Как скульптор он явился создателем барочного портрета – парадного, театрализованного изображения, в котором общая парадность не заслоняет реального облика модели. Созданный Бернини пышный репрезентативный портрет Людовика XIV (1665) затем послужил образцом для подражания многим скульпторам барокко.

К лучшим произведениям Бернини принадлежат также его архитектурно-скульптурные проекты. Стержнем их композиционного замысла всегда является движение воды, соответствующим образом организованное мастером. Скульптура и вода образуют неразделимое целое: в «Фонтане Тритона» (1637, площадь Барберини в Риме – прил., рис. 41) и в «Фонтане Мавра (1648-1655) на площади Навона фигуры тритонов, дельфины и раковины своими сочно вылепленными, несимметричными формами как бы вторят непрестанному движению воды, ее неумолчному шуму. Фонтаны Бернини исполнены огромной динамической силы, они давно стали неотъемлемой частью архитектуры Рима.

В 1640-1650-х гг. у Бернини обнаруживается стремление к патетическому и утонченному мастерству. Крайним выражением этого направления является скульптурная композиция «Восхищение Святой Терезы» (1645-1652) в церкви Санта Мария делла Виттория в Риме (прил., рис. 42), сюжетной основой которой послужили откровения испанской монахини XVI века о ее мистических видениях и религиозном экстазе при внезапном появлении ангела.

В фигурах Терезы и ангела мрамор словно изменяет своей природе – настолько податлива его масса, мягки и расплывчаты контуры; свет, проходящий сквозь мрамор, и скользящий по его поверхности отраженный свет золотых лучей наделяют скульптуру живым теплом и даже создают иллюзию цвета. Используя сугубо религиозный сюжет, Бернини сумел правдиво и вдохновенно раскрыть эмоциональное состояние человек, передать его затаенные чувства, до этого не получавшие воплощения в искусстве; в драматической двойственности созданного скульптором образа угадываются сложные внутренние конфликты, которыми отмечено сознание человека XVII столетия.

Французское ваяние и зодчество развивались в XVII веке вобщем одними и теми же путями. Римская древность и итальянский Ренессанс были основными направляющими для французской скульптуры в этот период. Однако в портретном искусстве проявился сильный национально-французский порыв.

Старшим из прославленных мастеров века Людовика XIV был Франсуа Жирардон (1628-1715). Созданные им мраморные бюсты короля и его супруги были величественны и казались недосягаемым образцом для остальных скульпторов. Из его версальских работ самые известные – «Победа Франции над Испанией» (1680-1682), «Аполлон и нимфы» (1666-1673), «Зима» (1670-е), патетическая группа «Похищение Прозерпины» (1677-1699) в роще колоннад (прил., рис. 43) и рельеф с купающимися нимфами у фонтана пирамид (1675).

К числу лучших придворных скульпторовпринадлежал также Антуан Куазево (l640-1720). К прекраснейшим декоративным работам его в Версале принадлежат 23 лепные детские группы и великолепные венки с трофеями в Зеркальной галерее. Из портретных бюстов, исполненных сильно и ясно, можно отметить бронзовый бюст великого полководца принца Конде (прил., рис. 43), мраморные бюсты художников-современников Шарля Лебрена, Пьера Миньяра и его собственный.

Одним из масштабных и впечатляющих надгробных памятников времен Людовика XIV является талантливо выполненное Куазево надгробие кардинала Мазарини из черного

и белого мрамора с бронзовыми дополнениями. В пределах стиля своей эпохи и своих немалых способностей скульптор создал нечто значительное, проникнутое истинно французским духом.

Французская скульптура XVII столетия, соединяя в себе черты классицизма и барокко, выявила глубокое внутреннее родство этих стилей. На первый взгляд они кажутся противоположными друг другу, а по сути представляют собой разные пути к одной и той же цели.

ИНТЕРЬЕР И МЕБЕЛЬ XVII ВЕКА

Частные интерьеры эпохи барокко отличались необычайной торжественностью и пышностью. Это впечатление рождалось в первый же миг, едва входящий попадал в вестибюль здания с парадной центральной лестницей, над которой в вышине ярким пятном сиял расписной плафон потолка. В особняках Англии напротив лестницы даже устраивался специальный балкон с балюстрадой, за которой мог располагаться оркестр.

Парадные залы находились на втором этаже, а по обеим сторонам от центра – остальные комнаты. Парадные помещения часто соединялись узкими галереями, украшенными колоннами, пилястрами, статуями или бюстами, живописью, зеркалами (прил., рис. 45). Здесь сосредотачивались коллекции произведений искусства хозяев дома. Окна галерей, как правило, выходили в парк, а по противоположной стене развешивались зеркала. Таким образом создавался эффект углубления пространства, единения архитектуры и природы.

Тема раскрытия интерьерного пространства вглубь была одной из центральных в стиле барокко. Поэтому использование зеркал, роспись потолков бесконечными небесными далями и парящими в облаках фигурками – это характерные компоненты для убранства интерьеров. Потолки оштукатуривались и покрывались подробными фресковыми композициями в окружении позолоченного резного декора, а также живописи, имитирующей объёмные скульптурные формы. Возникало ощущение, что живопись не укладывается в поле плафона, выходит за его границы (прил., рис. 46).

Иногда на потолках, но чаще в оформлении стен присутствовали резные деревянные панели. В них монтировали портреты и другие живописные произведения.

Плоскости стен украшали также элементами ордеров – пилястрами, витыми колоннами, волютами, использовалась и живописью в обрамлении скульптурных гирлянд, волют.

Из Испании в другие европейские страны пришла мода обшивать стены кордовской тиснёной кожей с рисунком золотом, подражающим дорогим тканям (прил., рис. 47). Во Фландрии стены обтягивали шёлком и бархатом. По-прежнему были распространены и шпалеры, их развешивали над резными панелями.

Полы выкладывались мраморными или майоликовыми плитами. Двери обрамлялись живописными горизонтальными панно-десюдепортами (от французского «расположенные над

дверью»).

Внутреннему убранству дворцов барокко был присущ особенный декоративный размах, не сравнимый ни с какой другой эпохой. Торжественный пафос апартаментов усиливало обилие ковров, больших (до пола) зеркал, позолоченной лепнины. В орнаментике преобладал рисунок тяжёлых гирлянд из листьев и плодов, волют, картушей (от французского *cartouche* – «свиток»), маскаронов. Широко распространён был и мотив витых арабесок, разнообразных изгибов акантового листа, ленточных плетений, преобразованных в прихотливые немецкие рольверки (разрезанный по краям картуш) или бандельверки (от немецкого *bandelle* – «лента»). Прямые линии постепенно вытеснились криволинейными контурами, придающими декору особую динамику и живописность. Например, пышный парадный интерьер эпохи французского абсолютизма (XVII-XVIII вв.) выглядит следующим образом: светлые залы, украшенные многоцветной скульптурой, лепкой, золоченой резьбой с многочисленными зеркалами и сияющим паркетом; все в целом создает иллюзию большого пространства.

Всё большее распространение в XVII и особенно в XVIII столетии получает фаянсовая посуда. Центрами её производства становятся Дельфт в Голландии, Невер и Руан во Франции, Фаэнца, Каподимонте, Савона в Италии, Стаффордшир в Англии, Нюрнберг и Аугсбург в Германии.

Наибольшую славу снискал в XVII веке дельфтский фаянс в знаменитых синих тонах (прил., рис. 48). Он изготовлялся посредством росписи заготовок синим кобальтом с последующим обжигом при высоких температурах. Из такого фаянса делали вазы для тюльпанов, блюда, чаши с растительным орнаментом, морскими видами и рисунками, имитирующими ткани, в том числе японские и индийские кашмирские, завезённые в Европу голландскими купцами. Роспись окислами марганца давала после обжига фиолетовый тон.

Мастера Руана и Невера производили фаянсовые блюда с гербами и широким орнаментальным бордюром по краю. В Германии наиболее ценился белый фаянс, расписанный чёрной глазурью. Керамисты Стаффордшира славились поливной керамикой в народном стиле и тонкостенным фаянсом, который назывался «трубчатые глины». В майолике Италии были популярны блюда с сочным растительным орнаментом или изображением сценок из крестьянской жизни.

В этот период более объёмные и динамичные формы приобретают и изделия из стекла.

Особую пластичность испанским стеклянным вазам

придавали ручки, изображающие накладные крылышки или фигурки животных. Из Голландии в другие страны распространились широкие бокалы с росписями в виде гербов, дат, витых лент с надписями, так как эти предметы было принято дарить по случаю каких-либо событий.

Высоко ценился в Европе дорогой баварский и богемский хрусталь (кубки, вазы, чаши, бокалы, стаканы) с «алмазной гранью» – чрезвычайно тонкой гравировкой (прил., рис. 49).

Столь же изысканно выглядели изделия из стекла, изготовленные особым способом «кракле». Изготовлялись они или путём погружения горячего стекла в холодную воду и последующего вторичного нагревания, или же методом прокатывания незастывшей стеклянной массы по мелким разноцветным осколкам.

Барокко с его стремлением к единству ансамбля, прежде всего дворцового, дало большое разнообразие типов и форм мебели. Мебель усиливала великолепие барочного интерьера, становилась всё более разнообразной и изощрённо оформленной.

Пышные динамические формы архитектуры, перегруженные лепкой, живописью, позолотой, нашли своеобразное отражение и в мебельной моде. Предметы обстановки теперь стали внушительными по объёму, очень сложными по форме, обильно украшенными, имеющими разнообразные шаблоны карнизов.

Весомую роль в декоре стали играть скульптурная резьба, металлические накладки из бронзы, меди, серебра, а также красочная мозаика, интарсия, лепка, витые колонны, подчеркивающие текучесть формы, в отличие от спокойных и четких линий Ренессанса.

В моду повсеместно входит мягкая мебель – табуреты (прил., рис. 50), стулья, кресла, диваны с мягкими сиденьями, спинками, подлокотниками, обитые красивыми дорогими тканями – бархатом, штофом, гобеленом, испанской тиснёной кожей из Кордовы, глазетом (ткань с вплетениями золотых и серебряных нитей). Гобелены для мебели были штучной тканью с рисунком, специально скомпонованным по форме сидений и спинок. Рисунки гобеленов состояли из сложных композиций с цветами, птицами, растениями, животными, музыкальными атрибутами, перевитыми гирляндами и лентами.

Получают распространение так называемые канапе-кушетки на 68 ножках, имеющие форму удлинённой скамьи с мягким сиденьем. Кресла, стулья, диваны выглядят величественно, их спинки имеют волнообразные очертания, а подлокотники – волютообразные. Обивка крепится крупными гвоздями с массивными шляпками. Точёные ножки чрезвычайно

разнообразны (в виде консолей, балясин, сужающихся книзу пирамид или s-образные). Мягкие части мебели принято покрывать съёмными чехлами. Появляются и кресла для загородных резиденций с плетёными сиденьями, покрытые яркими тканями с крупными цветами.

Не менее изощрёнными и многообразными по форме становятся столы (прил., рис. 51). Они могут быть на одной или четырёх ножках, украшаться резьбой, бронзовыми деталями, флорентийской мозаикой из разноцветного мрамора, лазурита, агата или покрываться популярным во Франции наборным рисунком-маркетри (от французского *marquetri* – «испещрённый знаками»). Персонажами резьбы и росписи служат купидоны, наяды, грифоны, орлы, львы, раковины, причудливо свернутые ленты, завитки аканта, скомпонованные в пышные, динамические композиции.

Ореховое дерево почти полностью вытеснило из мебельного дела менее податливый для резьбы дуб. Из ореха изготавливаются изящные консольные столы, предназначенные для размещения у стены и поэтому оформленные односторонне. Это сугубо декоративные предметы: на них ставят часы, посуду, канделябры, шкатулки. Напротив, вошедшие в моду экраны, затянутые гобеленовыми тканями, имеют не только декоративное, но и утилитарное значение, поскольку способны предохранять от сквозняков или жары.

Радикально изменился облик кабинета хозяина дома у аристократов и представителей зажиточных сословий. Теперь такие помещения обставляются с тонко рассчитанной пышностью. Среди обязательных предметов – письменные столы, бюро (в том числе с выдвижными ящиками), книжные шкафы, консольные столики для канделябров, часы и прочие сугубо кабинетные предметы. У просвещённых людей здесь можно было встретить карты и глобусы. Но для раритетов, собираемых владельцами домов, отводятся специальные комнаты – кунсткамеры.

Изысканные очертания приобретают и шкафы, например, гамбургские, славившиеся своей массивной «архитектурой». Их отличали ножки в виде шаров, мощные карнизы и картуши в лучковом фронтоне по центру. Широко распространённые в эпоху Возрождения лари-кассоне сменяются теперь комодами с большим количеством ящичков, книжными шкафами, бюро, шкафами-кабинетами (прил., рис. 52).

В комнатах перед спальнями устанавливались практичные и вместительные комоды. Сами же спальни считались в XVII столетии парадными помещениями, в определенные часы здесь даже мог происходить приём гостей.

Кровати по-прежнему, как и в эпоху Возрождения, имели балдахины, но декорировались гораздо более изысканно. Роскошные атласные покрывала, затканные золотыми или серебряными шёлковыми нитями (изделия ткачей Лиона или Флоренции) придавали им роскошный вид. В моде были ткани с восточным рисунком, который в Англии, а вскоре и по всей Европе получил название *japanning*, хотя воспроизводил не только японские, но и китайские мотивы (крупные и мелкие цветы, птицы, ветви цветущей сакуры). В Англии на заре барокко (XVI-начало XVII вв.) преобладает тюдоровский стиль (по имени одноименной правящей династии), который отличает несколько упрощенная интерпретация популярных ренессансных мотивов (прил., рис. 53). Для ансамбля в стиле «Тюдор» характерна отделка деревом стен, карнизов и потолка помещения.

Дворцовая мебель Италии и Южной Германии конца XVIначала XVII вв. (шкафы, кабинеты, кабинеты-секретеры с откидной крышкой для письма) приобретает живописную пластику форм, когда динамика криволинейных сочетаний и игра светотени дают эффект полного растворения в соответствующем интерьере.

Статус законодателей мебельной моды постепенно переходит от Италии к Франции, хотя именно итальянские образцы явились основой для мебели французского барокко. С этой целью на королевскую мебельную фабрику специально были приглашены известные итальянские мебельные мастера. Французские художники Жан Лепотр и Франсуа Блондель, создававшие образцы для мебели, стали выпускать альбомы со своими рисунками.

В период классического барокко (со второй половины XVII в.) во Франции изготавливали мебель в изысканном стиле «Луи Каторз» («Луи XIV»). Это – фанерованные кабинеты и двухстворчатые шкафы, в которых привычно пышный барочный декор (букеты цветов, растительные узоры) вписывается в строгие и торжественные прямоугольные формы. Кресла «Луи XIV» с высокой прямой спинкой подобны тронам, изящные мягкие табуреты предназначены для дам в пышных широких платьях. Для их отделки применяют дорогие шпалеры, золочение по левкасу.

Мебель в стиле Людовика XIV иногда называют также мебелью стиля «Буль» (прил., рис. 54) – по имени основателя знаменитой фирмы по изготовлению мебели Андре-Шарля Буля (1642-1732), который работал как один, так и с сыновьями. Комоды этого французского мастера становятся едва ли не самыми модными предметами интерьера (особенно в придворных

кругах). Они изготавливались из чёрного дерева и были довольно просты по форме. Исключительно нарядными их делал декор – замысловатые бронзовые накладки в виде рельефа, пальметок, имитирующих форму масок, солнца (так как мастер творил в эпоху Людовика XIV – «короля-Солнца»). Украшений и инкрустации порой было так много, что они закрывали собой всю поверхность дерева.

Ещё один распространенный вариант декора Буля – плоский набор в технике маркетри, при которой рисунок из различных материалов заключался в чёткие рамки геометрически правильной формы.

По углам комодов иногда помещались бронзовые скульптурные накладки, изображающие кариатид и сфинксов. В орнаментике мастерами фирмы часто использовались мотивы античного Рима с пышными акантовыми завитками, лавровыми венками, изображениями военных трофеев, мечей и т.п. Эти симметрично расположенные орнаменты придавали произведениям мебельного искусства Буля, высоко ценившимся в Европе, оттенок благородной строгости. Мебель в этом стиле была распространена в Европе повсеместно на протяжении всего XVIII века.

В XVII веке в обиходе появляются и новые предметы мебели, например, шезлонг (удлиненное кресло с откидной спинкой, очень удобное для лежания), кресло для пожилых людей с полукруглыми выступами на спинке на уровне головы, диваны в виде трех скрепленных кресел с общей спинкой и сиденьем. У стен в больших залах и гостиных теперь ставят консоли (особые столы) на двух ножках с зеркалом над ними. Консоли украшали сильно профилированными и причудливо изогнутыми проножками и картушами.

После смерти Людовика XIV (1715) Францией управлял принц-регент Филипп Орлеанский, поэтому стиль позднего барокко называют стилем регентства. Мебель этого периода выглядит несколько менее помпезно, блеск – приглушеннее, ножки мебели – ниже, формы их изогнуты, сидения выдвинуты вперед.

Говоря об архитектуре, интерьере и мебели барокко в странах Европы, нельзя не упомянуть и о России.

Вторая треть XVIII века – это время, когда в стиле русской мебели причудливо сочетаются барокко предшествующих лет с пришедшим из Западной Европы рококо. В это время Ф. Растрелли, С.И. Чевакинский и другие известнейшие архитекторы проектируют роскошные дворцы и дома с богатыми интерьерами для царской семьи и знати в Санкт-Петербурге и его

окрестностях.

Внутреннее убранство этих зданий великолепно: парадные залы, расположенные анфиладой по одной оси и обильно украшенные позолоченной резьбой, огромные окна и зеркала в простенках, обрамленные пышным декором и создававшие благодаря отражениям иллюзию дополнительного пространства, обилие осветительных приборов, блеск свечей, который дробился и отражался в зеркалах вместе с обилием позолоченной резьбы.

Мебель задумывалась архитекторами как часть общего декоративного убранства; она состояла в основном из резных консолей и кресел, которые расставлялась вдоль стен. Парадные залы служили «лицом» дворца, они обставлялись с особым великолепием.

Интерьеру жилых комнат уделялось гораздо меньше внимания, возможно, потому, что даже в середине XVIII века в России во дворцах знати все еще ощущался недостаток мебели для подобных помещений. В своих «Записках» будущая императрица Екатерина II писала: «Двор в то время был так беден мебелью, что те же самые зеркала, кровати, стулья, столы и комоды, которые служили нам в Зимнем дворце, перевозились вслед за нами в Летний дворец, оттуда в Петергоф и даже ездили с нами в Москву. При таких перевозках многое ломалось и билось, и мы получали все в таком изломанном виде, что пользоваться этой мебелью было довольно трудно» (записи 1751 года).

Основное направление развития художественных мебельных форм определялось влиянием знаменитых архитекторов барокко, работавших в то время в России, которые сами проектировали образцы мебели для создаваемых ими интерьеров. При этом они привносили свое новое видение пропорций мебели, задач ее декорирования, а также значения обивочных тканей, которые идеально сочетались бы с обивкой стен.

Новый характер мебели наиболее полное выражение получает в резьбе: плоской и рельефной, местами прорезной, часто позолоченной. Широко и свободно используется резьба в виде раковин и различных завитков довольно высокого рельефа, стилизованные цветы, почти объемные по своим формам, птицы, фрукты.

Резьбой покрывались ножки, рамы зеркал, спинки кресел диванов и стульев. Часто исчезает граница, отделяющая орнамент от предмета, весь предмет превращается в совокупность объемных украшений, опирающихся друг на друга. Помимо барочного орнамента в резьбе присутствуют элементы рококо – раковины, завитки, мотивы волн. Но в декоре мебели барокко все еще

сохраняется симметрия построения, в отличие от совершенно асимметричного декора мебели рококо. Симметрия декора и построения формы придает предмету уравновешенность и создает ощущение прочности.

В течение XVIII века русская мебель прошла несколько своеобразных этапов, которые часто связывают с соответствующими стилевыми изменениями, происходившими в Западной Европе (барокко, рококо, классицизм) и оказавшими огромное влияние на культуру России в целом.

Правда, нужно учесть одну характерную особенность: имеющиеся в России образцы мебели барокко порой довольно трудно отличить от мебели рококо, так как черты этих двух стилей зачастую мирно сосуществуют в одно время и даже в одном и том же предмете.

Для мебели конца XVII – начала XVIII веков характерны чересчур объемные формы, обилие крупной резьбы (позолоченной или подкрашенной). Примером такой мебели может послужить резное подстолье, датируемое этим временем (причем аспидная столешница была привезена из-за границы, а само подстолье сделано русскими мастерами). Данное подстолье имеет три ножки в виде больших волют с крупными резными листьями и розеттами, раскрашенными золотом, а также красной и зеленой краской.

В мебели петровского времени сохраняется пышность рельефной резьбы с позолотой, высокие спинки, бархатная обивка ярких цветов, но при этом наблюдается тенденция к большей практической целесообразности форм, прочности и функциональности.

Для нового образа жизни и обновленных интерьеров требовались и совершенно иные виды мебели, осветительных приборов и других предметов внутреннего убранства. В те годы русские аристократы и купцы активно закупали мебель и другие предметы интерьера за границей, прежде всего в Англии и Голландии. Наряду с этим происходило постепенное освоение новых мебельных форм русскими мастерами.

Отечественная мебель этого периода часто причудливо сочетает в себе старые привычные черты и стилевые особенности с новыми, заимствованными на Западе. Например, стулья, кресла, табуреты часто имеют особо изогнутые ножки с утолщением в верхней части и шарообразной формой на конце. Часто ножка заканчивается когтистой лапой, сжимающей шар (прил., рис. 56).

Мебель начала XVIII века отличается массивностью, энергичными очертаниями, выразительными переходами от широких мест к узким. Существенное место занимают в

обстановке шкафы разных форм и назначений. Из традиционных форм мебели конца XVII века дольше всего сохранялись в обиходе массивные дубовые столы на широкой царге и мощных точеных ножках, соединенных прямоугольными проножками.

Стиль барокко в русской архитектуре в полной мере проявил себя во времена правления Елизаветы Петровны (1741-1761). Его главным (и наиболее талантливым) представителем был итальянец по происхождению **Франческо Бартоломео Растрелли**.

В 1754-1762 гг. в Санкт-Петербурге Растрелли возводит новую резиденцию русских царей – Зимний дворец, одно из своих лучших творений. Это величественное, роскошное здание символизировало славу и могущество Российской империи.

Его фасады во множестве украшены колоннами, которые то теснятся, образуя своеобразные пучки, то более равномерно распределяются между оконными и дверными проемами. Колонны объединяют второй и третий этажи и зрительно делят фасад на два яруса: нижний, более приземистый, и верхний, более легкий и парадный. На крыше архитектор расположил множество декоративных ваз и статуй, продолжающих вертикали колонн на фоне неба.

Растрелли также много работал и в окрестностях Санкт-Петербурга. Так, им был построен и расширен Большой дворец в Петергофе (1747-1752), а также Екатерининский (Большой) дворец в Царском Селе (1752-1757) – загородной резиденции императрицы Елизаветы Петровны.

К сожалению, подлинных предметов дворцового интерьера этого времени сохранилось очень мало. Большая часть прекрасной мебели, изготовленной для Большого дворца в Петергофе и для Екатерининский дворца в Царском Селе, пропала во время Второй мировой воны, а мебель Зимнего дворца – во время пожаров.

Во второй трети XVIII века русская мебель значительно меняется. На смену большим и тяжелым дубовым столам предыдущего времени приходят облегченные изделия из цельного красного дерева. Появляются туалетные столики, столы для рукоделия и игры в карты комоды, а также экраны для камина, торшеры.

Основным видом декора становится резьба, почти всегда многоцветная или позолоченная. Предметы имеют ясно выраженные барочные очертания. Наряду с деревянными, очень часто употребляются и бронзовые золоченые украшения. Обивочным материалом служат кожа, окрашенная в разные цвета, и бархат (прил., рис. 57).

Начиная с 1760-х гг. в столичных городах – Санкт-Петербурге и Москве возводят роскошные дворцы и дома выдающиеся архитекторы периода русского классицизма – Ч. Камерон, В.И. Баженов, Д. Кваренги, И.Е. Старов, М.Ф. Казаков и многие другие. Для интерьера этих зданий специально проектируется мебель, в том числе и отечественного производства, достигшего к концу XVIII столетия высокого художественного уровня.

Во вновь строящихся зданиях стены теперь уже не украшаются резьбой, они обрабатываются согласно требованиям классицизма строгими замкнутыми плоскостями, покрываются натянутыми на рамы тканями, украшаются колоннами и пилястрами.

Русское барокко, как и барокко в целом, было культурой прежде всего привилегированных классов (прил., рис. 58), и это неудивительно. А главными типами зданий, где развёртывались основополагающие процессы стилеобразования, стали дворец и храм. Но все это – в прошлом. Настоящее же таково, что даже при нынешнем всплеске интереса к культуре и искусству прошлых веков, как раз из-за этой своей «дворцовости», излишней перегруженности различными деталями, украшениями, узорами. барокко сегодня практически не используется как стиль для оформления жилых интерьеров. Лишь отдельные барочные элементы и приемы (гирлянды, завитки, арки) применяются декораторами для создания соответствующей атмосферы «под старину», хотя этот стиль таит в себе еще массу неиспользованных возможностей для создания и завершения художественного образа практически любого произведения любого вида современного искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В истории культуры XVII век завершает период средневековья и символизирует переход к новому времени.

Самое главное отличие этого периода состоит в начавшемся разрушении средневекового мировоззрения, в котором в силу исторических причин определяющую роль играли религиозные представления. Начавшиеся перемены в общественно-экономической жизни, возникновение и углубление сложных противоречий в различных областях исторического развития стран Европы находили обострённый отклик в сердцах современников.

Художественная культура XVII века, отражая всю сложность эпохи, становится сложнее в содержании и художественных формах.

Глубокое и целостное восприятие окружающей действительности в творчестве художников ведет к определенному синтезу в искусстве.

Отдельные виды искусства, как и отдельные произведения, утрачивают кастовую обособленность и стремятся к соединению друг с другом. Этому во многом способствовали расширение и укрепление культурных связей между различными странами и регионами, которые сменили прежние национальную замкнутость и обособленность.

В архитектуре усиливается стремление органически включать здания в пространство улицы, площади, парка. Скульптура, приобретая более демократичный, раскрепощенный и динамичный характер, смело вторгается в архитектуру и садовое пространство.

Декоративная живопись смелыми и продуманными пространственно-перспективными эффектами дополняет те идеи, которые заложены в архитектурном интерьере.

Главным же отличием искусства XVII века от других историических эпох, несомненно, можно назвать одновременное появление разнообразных художественных течений. Если в предшествующие исторические периоды искусство развивалось в рамках однородных больших стилей – например, романики, готики, Ренессанса, то в рассматриваемый период вырабатываются сразу два больших стиля – барокко и классицизм, элементы которых ярко выражены в новом понимании синтеза искусств.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Варакина, Г.В. Основные этапы истории европейского искусства: учебное пособие / Г.В. Варакина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 183 с.

2. Виппер, Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р. Виппер. – М.: Просвещение, 1970. – 448 с.

3. Вёрман, К. История искусства всех времен и народов: в 3 т. Т.3/К. Вёрман. – М.: АСТ; СПб.: Полигон, 2003. – 944 с.

4. Гнедич, П. П. История искусств. Западно-европейское барокко и классицизм / П.П. Гнедич. – М.: Эксмо, 2005. – 144 с.

5. Муртазина, С.А. История культуры и искусства Западной Европы XVII-XIX веков: тексты лекций / С.А. Муртазина. – Казань: Изд-во КГТУ, 2009. – 144 с.

6. Прусс, И.Е. Западно-европейское искусство XVII века/общ. ред. А.М. Кантора. – М: Искусство, 1974. – 384 с.

7. Сидоренко, В. И. История стилей в искусстве и костюме/ В.И. Сидоренко. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2004. – 480 с.

8. Чекалов, Д. А. История мировой культуры/ Д.А. Чекалов, В.А.Кондрашов. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2005. – 352 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Рис. 1. Аннибале Карраччи. Охота. 1585-1588

Рис. 2. Микеланджело Караваджо. Музыканты. 1593

Рис. 3. Алессандро Маньяско. Привал бандитов. 1710-е

Рис. 4. Джузеппе Мария Креспи. Конфирмация (из серии «Семь таинств»). 1712

Рис. 5. Эль Греко. Апостолы Пётр и Павел. 1587-1592

Рис. 6. Эль Греко. Вид Толедо. 1610-1614

Рис. 7. Хусепе де Рибера. Святая Инесса. 1641

Рис. 8. Хусепе де Рибера. Хромоножка. 1624

Рис. 9. Диего Веласкес. Венера с зеркалом. 1649-1651

Рис. 10. Диего Веласкес. Менины. 1657

Рис. 11. Диего Веласкес. Пряхи. 1656

Рис. 12. Диего Веласкес. Сдача Бреды. 1635

Рис. 13. Франсиско Сурбаран. Молитва Святого Бонавентуры. 1629

Рис. 14. Бартоломе Эстебан Мурильо. Мальчик с собакой. 1650-1660

Рис. 15. Питер Пауль Рубенс. Елена Фоурмен. 1630

Рис. 16. Питер Пауль Рубенс. Венера и Адонис. 1615

Рис. 17. Антонис Ван Дейк. Автопортрет с сэром Эндимионом Портером. 1632-1641

Рис. 18. Якоб Йорданс. Сатир в гостях у крестьянина. 1620

Рис. 19. Франс Хальс. Цыганка. 1628-1630

Рис. 20. Харменс ван Рейн Рембрандт. Даная. 1636

Рис. 21. Харменс ван Рейн Рембрандт. Ночной дозор. 1642

Рис. 22. Харменс ван Рейн Рембрандт. Возвращение блудного сына. 1669

Рис. 23. Ян Стен. Празднование крестин. 1670

Рис. 24. Адриан Остаде. Крестьяне в таверне. 1635

Рис. 25. Питер де Хоох. Кормящая мать, служанка и ребёнок. 1665

Рис. 26. Питер Клас. Натюрморт с двумя лимонами. 1629

Рис. 27. Якоб ван Рейсдаль. Еврейское кладбище. 1657

Рис. 28. Шарль Лебрён. Канцлер Пьер Сегье. 1661

Рис. 29. Никола Пуссен. Аркадские пастухи. 1650-1655

Рис. 30. Никола Пуссен. Танкред и Эрминия. 1630-е

Рис. 31. Клод Лоррен. Сельский праздник. 1639

Рис. 32. Луи Ленен. Семейство молочницы. 1641

Рис. 33. Замок Фарнезе. Рим

Рис. 34. Площадь Собора Святого Петра. Лоренцо Бернини. 1656-1667. Рим

Рис. 35. Франческо Борромини. Церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане. 1634-1667. Рим

Рис. 36. Версальский дворец. 1668-1689

Рис. 37. Версальский парк

Рис. 38. Собор Дома инвалидов. 1679-1706. Жюль Ардуэн-Мансар. Париж

Рис. 39. Восточный фасад Лувра. 1667-1678. Клод Перро

Рис. 40. Карлскирхе Фишер фон Эрлах. 1716-1739. Вена, Австрия

Рис. 41. Лоренцо Бернини. Фонтан Тритона. 1642-1643. Рим

Рис. 42. Лоренцо Бернини. Восхищение Святой Терезы. 1652, Церковь Санта Мария делла Виттория, Рим

Рис. 43. Франсуа Жирардон.
Похищение Прозерпины. 1677. Версаль

Рис. 44. Антуан Куазево. Луи II де Бурбон-Конде 1688

Рис. 45. Зеркальная галерея Версальского дворца. 1665-1684.

Архитектор Жюль Ардуэн-Мансар, художник Шарль Лебрен

Рис. 46. Шарль Лебрен. Росписи свода Зала Мира Королевского дворца в Версале (до 1686)

Рис. 47. Кожаные обои из замка в Йевере. XVII в. Германия

Рис. 48. Вазы для тюльпанов. XVII в Дельфтский фаянс

Рис. 49. Богемское стекло. XVII в.

Рис. 50. Табуреты из Версаля. XVII в.

Рис. 51. Стол из Версаля. XVII в.

Рис. 52. Шкаф из Отеля Бирон. Париж. 1678

Рис. 53. Мебель в стиле «Тюдор». XVII в.

Рис. 54. Письменные столы с выдвижными ящиками в стиле «Буль». XVII в.

Рис. 55. Интерьер в замке Вилет. Франция

Рис. 56. Спальная комната в Меньшиковом дворце. Петровское барокко. XVII в.

Рис. 57. Канапе. Елизаветинское барокко. XVII в.

Рис. 58. Аудиенц-зал в Петергофе. Позднее барокко